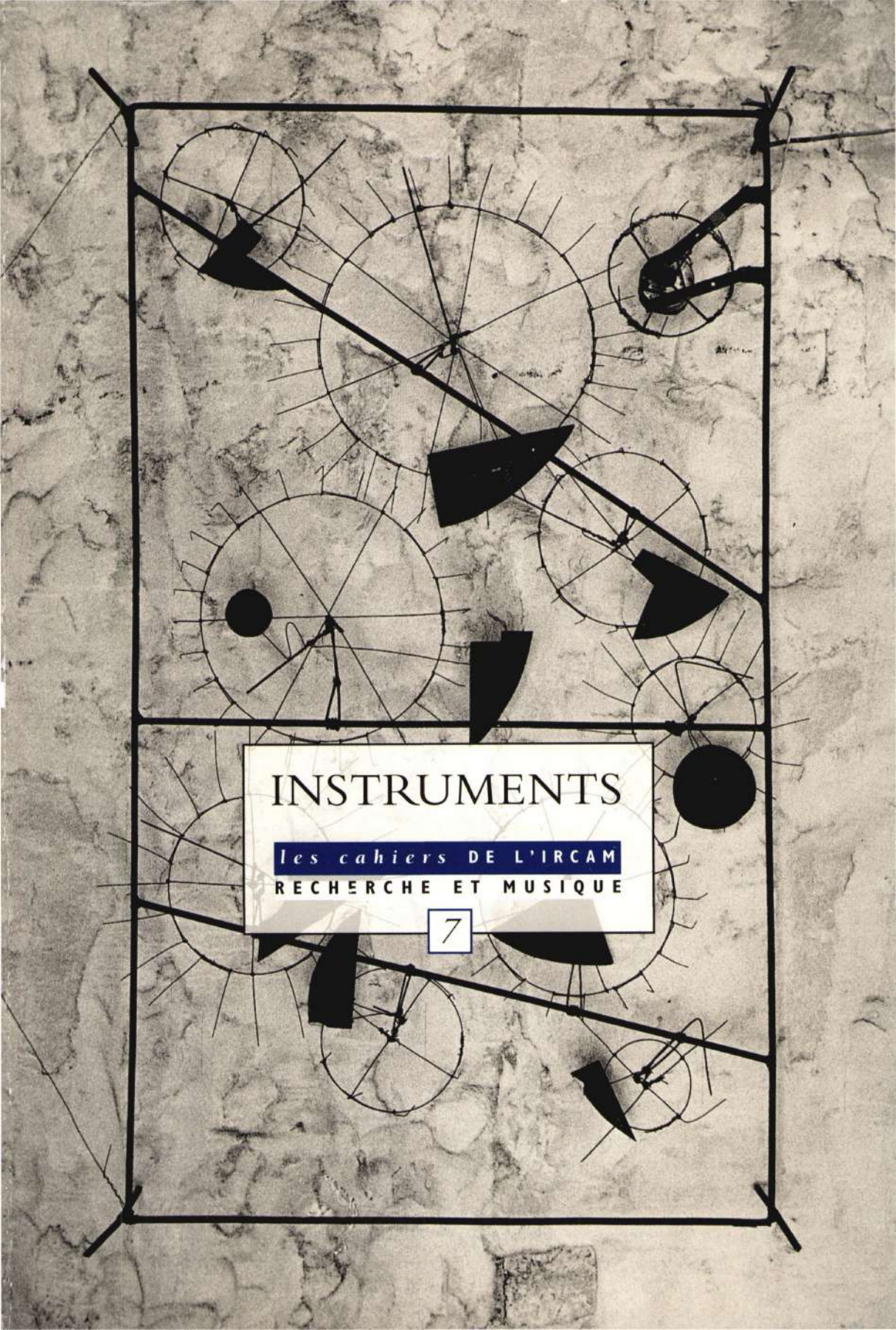


The background is a light-colored, heavily textured surface, possibly stone or aged paper. Overlaid on this is a complex geometric design. A large black rectangle with slightly irregular corners frames the central text. Inside and outside this rectangle are several circles of different sizes. Many of these circles have thin black lines radiating from their centers, resembling spider webs or technical drawings. Scattered throughout the composition are various solid black shapes: triangles, quadrilaterals, and circular segments. Some of these shapes are positioned as if they are attached to or interacting with the circles and lines. The overall aesthetic is that of a mid-20th-century abstract artwork or a technical diagram.

INSTRUMENTS

les cahiers DE L'IRCAM
RECHERCHE ET MUSIQUE

7

les cahiers

DE L'IRCAM

Ircam 1995

ISSN : 1169-4750

ISBN : 2-85850-833-X

© Editions Ircam – Centre Georges-Pompidou, 1995.
Tous droits réservés pour tous pays.

les cahiers

DE L'IRCAM

RECHERCHE ET MUSIQUE

3^e trimestre **7** 1995

Instruments

Ircam – Centre Georges-Pompidou

Directeur de la publication

LAURENT BAYLE

Rédacteur en chef

PETER SZENDY

Comité de rédaction

LAURENT BAYLE

RISTO NIEMINEN

PETER SZENDY

RENÉ CAUSSÉ, conseiller

Secrétariat de rédaction

SUZANNE BERTHY

Communication

MAGALI NOËL

Réviseur

CATHERINE LUCCHESI

Maquettiste

VÉRONIQUE VERDIER

Conception graphique

Agence COMME ÇA

Comité éditorial de l'Ircam

JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE, MARC BATTIER, LAURENT BAYLE, ALAIN GALLIARI,

ANDREW GERZSO, STEPHEN MCADAMS, RISTO NIEMINEN, MAGALI NOËL,

PETER SZENDY, HUGUES VINET, OLIVIER WARUSFEL

PETER SZENDY
Pour commencer...
suivi de :
(Re)lire Bartók (déjà, encore)
9

1 *Exergue*

BÉLA BARTÓK
La musique mécanique
27

2 *Pistes*

MARC BATTIER
Une nouvelle géométrie du son
Le paradoxe de la lutherie électronique
43

HUGUES DUFOURT
L'instrument philosophe
Propos recueillis par Peter Szendy
57

RENÉ CAUSSE
Recherche et facture instrumentale
Logiques de l'innovation
67

3

Pauses

HELMUT LACHENMANN
Prendre et comprendre
Essai pour les enfants
79

ANTOINE HERVÉ
Témoignage
L'instrument, le mime, le miroir
Propos recueillis par Peter Szendy
89

PETER EISENMAN
Iconicité et instrumentalité
Propos recueillis par Georges Liaropoulos et Peter Szendy
95

4

Lectures

PHILIPPE ROUSSELOT
L'homme et l'instrument dans le répertoire libre
105

JEAN LAUXEROIS
L'âme instrumentale
131

5

Adorno et le disque

THEODOR W. ADORNO
La forme du disque
143

THEODOR W. ADORNO
Opéra et disque longue durée
149



"Front matter", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995).

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

POUR COMMENCER...

Suivi de :

(RE)LIRE BARTÓK (DÉJÀ, ENCORE)

PETER SZENDY

« LE DISCIPLE. – Et voilà le principe de la construction de tous les instruments connus. Je ne serais pas fâché d'en trouver un nouveau.

LE MAÎTRE. – Moi, je m'en soucierais assez peu ; il y en a déjà tant et de si parfaits. »

(Diderot, *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*.)

« Ma position est résolument pour la musique et contre l'instrument. »

(Rudolf Kolisch, *Religion der Streicher*.)

Par où commencer ?

(Si possible « par le commencement » – mais est-ce possible ? Le commencement, ce serait cette fable que conte ou raconte à son tour Jean Lauxerois ; ce serait ce mythe, cette invention du commencement : le face-à-face, le différend instrumental qui oppose Apollon et Marsyas devant le jury des Muses. Autre manière, fabuleuse et fabulante, de dire qu'en musique le procès d'instrumentalisation est « originairement manifeste »¹.)

Pour commencer, voyez le mythe – « instrument du commencement », dit encore Lauxerois –, voyez aussi comment, une fois le mythe retiré, tout pourrait commencer. Voyez L'âme instrumentale.)

1.

Cf. BERNARD STIEGLER, « La lutherie électronique et la main du pianiste », *Mots/Images/Sons*, actes du colloque international de Rouen, 14-17 mars 1989, Centre international de recherches en esthétique musicale/Collège international de philosophie, p. 231.

Par où commencer, en effet ?

(Car il faut bien commencer quelque part, par exemple avec une question, celle de Bartók disant : « Je dois commencer ma conférence par la question : qu'est-ce donc que la musique mécanisée ? » C'est bien là notre question initiale : celle des instruments et de l'instrumentalité de la musique. Mais c'est aussi une très vieille, une fabuleuse question ; et Bartók, dans sa *Musique mécanique* exemplaire de rigueur et de précision, ne fait que la reprendre, la relancer. Pour commencer, il faudrait donc relire Bartók – ce que je ferai à mon tour, mais plus tard. Il faudrait montrer, si possible, ce qui partage son texte entre cette question qui n'arrive qu'à reculer, qu'à repousser les limites de la mécanisation de la musique, et l'actualité de la facture instrumentale en 1937 : à savoir les accélérations qu'impriment l'électricité, le magnétisme ou la phonographie au procès d'instrumentalisation de la musique. Il faudrait en croiser la lecture avec les jalons que pose Marc Battier pour l'émergence d'une lutherie électronique. Mais avant de relire, lisez : voyez cet Exergue, ce hors-d'œuvre par où tout aura commencé.)

2.

RUDOLF KOLISCH/BERTHOLD TÜRCKE, « Gespräch », dans RUDOLF KOLISCH, *Zur Theorie der Aufführung. Musik-Konzepte*, n° 29-30, Munich, Edition text+kritik, 1983. Adorno évoque aussi ce projet dans une lettre à Benjamin au sujet de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (cf. Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 136).

3.

Voir les propos sur ce que Kolisch appelle *Tonträger* (*ibid.*, p. 12) : s'ils peuvent aider à un contact plus étroit avec un texte (*mit einem Text näher in Berührung zu kommen*), c'est uniquement dans la mesure où l'auditeur ressent la nécessité d'une audition expresse (*wenn es für den Hörer eben nötig ist, so ausdrücklich zu hören*). Et cette dernière phrase fait écho à Schoenberg, à tel fragment de ses propres « Esquisses pour une *Théorie de l'exécution* », que Kolisch et TÜRCKE ont placé en exergue à leur entretien ; Schoenberg se demande : « *Is performance necessary ?* », et sa réponse est la suivante : « *Not the author, but the audience only needs it.* »

Faudrait-il recommencer ?

(La question de l'instrumentalité musicale croise celle de la reproduction. C'est sans doute ce que Theodor W. Adorno et le violoniste Rudolf Kolisch avaient en vue lorsqu'ils projetèrent d'écrire ensemble une *Théorie de la reproduction musicale*, qui n'a jamais vu le jour. On trouvera des traces de ce qu'a pu être ce projet dans un entretien que Kolisch a accordé à Berthold TÜRCKE en 1978, l'année de sa mort².)

Le credo de Kolisch, « pour la musique et contre l'instrument », implique une condamnation de la technique instrumentale et, a fortiori, des supports sonores de la phonographie³ : condamnation que, quant à la position d'Adorno « lui-même », on ne saurait prendre pour argent comptant. Pour commencer, il faudrait donc lire et relire – dans la belle traduction qu'en donne Jean Lauxerois ici-même – ces deux textes qu'Adorno avait consacrés à la question du disque : La forme du disque, puis Opéra et disque longue durée. Et les confronter avec l'idée que se faisait Kolisch de la lecture. Pour Kolisch, en effet, « la musique doit être reçue par la lecture, comme un texte littéraire » ; car l'exécution est insuffisante en tant qu'elle est unique, tandis que la lecture,

au contraire, est multiple : il est toujours possible de lire à nouveau, à répétition, de relire (*wiederholt zu lesen*). Or, avec cet instrument qu'est le disque, la musique, dit Adorno, « d'un coup se transforme elle-même en écriture ». Mais en écriture « totalement illisible ». Que reste-t-il de la possibilité d'une lecture lorsque la musique, renonçant à la notation, se grave directement sur un support analogique, comme cette « musique de film » dont parle Bartók, « qu'aucun homme n'avait jamais jouée sur aucun instrument » et dont « le dessin musical avait été tracé à la main directement sur le film » ? Ou encore sur un support numérique ? Lorsqu'il n'y a plus de partition ? Lorsque l'instrumentalisation est d'emblée écriture, mais une écriture dont on aura bien du mal à déchiffrer l'archive ?

Il faut dire aussi que tel est le cas, et depuis longtemps déjà, dans le jazz, le rock, le blues – bref, dans ce que Philippe Rousselot appelle le « répertoire libre ». Pour commencer, il faudrait donc lire également les mythologies qui le parcourent : qui, au sein d'une tradition « orale », comme on dit, dessinent les contours d'une certaine « équation » entre l'homme et l'instrument.)

Re-commencer, écrire par-dessus des textes qui sont déjà là. Les re-marquer, les ré-inscrire, les ré-enregistrer.

(Re-re : telle est l'abréviation d'usage pour une pratique courante, celle du re-recording ou ré-enregistrement. Et, lorsque l'usage ou l'usure finissent par user telle pratique jusqu'à la corde, que reste-t-il du cœur ou de l'âme, de ce -cord- que l'expression d'une technologie phonographique laisse tomber par économie ?

Pour accompagner l'enregistrement de *Conversations With Myself*, entièrement réalisé par re-recording, Bill Evans⁴ aura ressenti le besoin de prendre position, de faire un statement – chose plutôt rare dans les disques de jazz. Voici, je traduis :

« A STATEMENT...

Il y a un point de vue qui veut que toute musique enregistrée impossible à produire lors d'une exécution *live*, naturelle, ne soit qu'un "truc" (a "gimmick"), et ne doive donc pas être considérée comme une tentative musicale pure. [...] Pour celui qui utilise la musique comme un médium de l'expression d'idées, sentiments, images, que sais-je encore, tout ce qui facilite cette expression est pro-

4.

Verve, 821 984-2 (1963).

prement son instrument. On peut certes dire que les sirènes, les moteurs d'avion, les cliquets, les sifflets, etc., se justifient d'un point de vue dramatique plutôt que musical ; mais ce n'est pas la question. Je crois que la seule question intéressante et solide que pose ici la fabrique de la musique est celle-ci : s'agit-il d'une interprétation musicale en solo ou en groupe ? [...] en écoutant la première piste tandis que je jouais la deuxième, ou en écoutant les deux premières tandis que je jouais la troisième, il y avait un processus de duplication artificielle d'une exécution simultanée : chaque piste représentait un esprit musical (*a musical mind*) répondant à un ou plusieurs autre(s) esprit(s). On pourrait avancer l'argument selon lequel le même esprit était impliqué dans les trois interprétations, mais j'ai le sentiment que ce n'est pas tout à fait juste... »

Sommes-nous revenus au départ, à cet esprit ou à cette âme instrumentale, à cette instrumentalité qui, pour Lauxerois, est « originairement productive » : « productive du temps », et d'un temps qui se décline « comme retard, comme écart par rapport à soi » ?)

Par où recommencer ?

(Recommencer, si c'est possible, c'est peut-être s'attaquer à la pédagogie de l'instrument. Voyez ce qu'écrit Helmut Lachenmann dans son Essai pour les enfants : découvrir, c'est « faire l'expérience du déjà familier sous un autre jour » ; c'est explorer, palper la disposition des quatre-vingt-huit touches du piano, « telle qu'elle est d'avance donnée dans le "meuble" Pianoforte ». Et cette exploration palpitante se dit, en allemand, dans un lexique qui est celui à la fois du toucher et de la lecture phonographique : Abtasten, c'est tâter, mais aussi lire – un disque, une carte perforée –, balayer – pour un radar ; Abtastnadel, c'est la pointe de lecture du phonographe.)

Commencer, recommencer.

(Comme le montre René Caussé, avant de fabriquer, le luthier, bien souvent, simule. Il met à profit ce que Marc Battier appelle quant à lui « dématérialisation » : l'invention, l'innovation instrumentale commencerait donc non pas par le travail du matériau mais par une activité « symbolique » aux prises avec un environnement logiciel, avec un simulacre d'instrument. N'est-ce pas là, en effet, le véritable « paradoxe de la lutherie électronique » ? Le moment historique où l'instrument traditionnel devient perfectible comme jamais il ne

l'a été, où il devient rationnel et homogène dans les familles qu'il compose, ce moment serait aussi celui où son vieux nom d'instrument n'est souvent plus qu'un indice d'entrée au sein d'un environnement réticulé. Voyez aussi l'analyse que propose Hugues Dufourt de ce « nouveau procès de différenciation du travail en musique » : « Ce qui était une persistance d'un ordre ancien – l'instrument de musique – semble menacé dans ses fondements, précisément par ce procès d'atomisation, de parcellisation, de réaménagement programmé des fonctions et des tâches. Dans un tel contexte, la production sonore devient l'affaire d'une ingénierie électroacoustique. »

Quand tout cela a-t-il bien pu commencer ? Peut-être, à suivre les propos d'Antoine Hervé, dès l'instant mythique où l'homme-orchestre entre en scène, dès l'instant où, tel un mime, il convoque « le mirage des instruments absents ». On ne peut s'empêcher de songer à cette autre scène fabuleuse, orchestrée par Diderot pour Le Neveu de Rameau :

« En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon ; il fredonne de la voix un allegro de Locatelli ; son bras droit imite le mouvement de l'archet, sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche ; s'il fait un ton faux, il s'arrête, il remonte ou baisse la corde ; il la pince de l'ongle pour s'assurer qu'elle est juste ; il reprend le morceau où il l'a laissé : il bat la mesure du pied, il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps⁵. »

On n'aura donc pas commencé à parler d'instrumentalité musicale tant que l'on n'aura pas traité de l'imitation, de la représentation mimétique : pour commencer, voyez les propos de Peter Eisenman, voyez ce que devient l'icone de l'instrument dans l'architecture. Et revenez ensuite vers l'instrument dit « de musique », que l'on pourrait aujourd'hui décrire comme une architecture de réseaux...)

Entre Bartók et Adorno, trois rubriques pour enregistrer et inscrire tout cela, trois rubriques dont les noms font signe vers la technique de l'enregistrement : Pistes, Pausés, Lectures. Variations autour d'un thème, inventions sur l'invention instrumentale, en écho à l'ouverture de notre exergue : « Qu'est-ce donc que la musique mécanisée ? » Maintenant, pour finir de commencer, ou commencer d'en finir, avec cette question par laquelle Bartók aura lui-même commencé, il faut –

5.

DIDEROT, *Le Neveu de Rameau, Œuvres*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1951, p. 412.

(Re)lire Bartók (déjà, encore).

Point de départ à cette question de l'instrumentalisation :

« On doit aussi bien se demander, écrit Bernard Stiegler, si l'instrumentalisation n'est pas originaire même lorsqu'il n'y a pas d'instrument manifeste : en musique, la voix est un instrument, en grec un *organon* – on parle de l'organe du chanteur ou de la chanteuse. C'est déjà un instrument, qu'il faut fabriquer, régler, pratiquer⁶... »

6.

Op. cit., p. 231.

Chez Bartók, la voix sera donc la clef de voûte de l'édifice, elle va maintenir toute la construction hiérarchique, elle assurera la possibilité et le principe de toutes les comparaisons et comparutions successives devant son tribunal ; les instruments seront classés et jugés selon leur degré d'immédiateté et d'« humanité », ils seront de moins en moins immédiats et humains par rapport à la voix :

« La relation n'est déjà plus aussi immédiate dans le cas des instruments à vent ou à archet. Avec les instruments à vent, la colonne d'air et le dispositif qui la délimite sont déjà extérieurs au corps humain. De même pour les instruments à archet, avec leurs cordes vibrantes et leur résonateur, où un autre corps étranger vient encore s'interposer : à savoir, justement, l'archet. [Je souligne.] »

Par ailleurs, Bartók dit clairement qu'« il n'y a pas de frontière bien définie entre musique mécanisée et musique non mécanisée ». Le jeu ambidextre des adverbes que je viens de souligner – déjà/encore (már/még) – porte cette ambivalence : l'insistance avec laquelle un déjà (már) vient scander chaque degré de dégradation de l'immédiateté vocale induit une sorte de précipitation au sein d'un mouvement comparatif que l'on voudrait graduel, précisément ; dans ce déjà (már), c'est déjà l'absence de frontière qui semble s'annoncer et se rapprocher, menaçant trop vite et de trop près l'intériorité vocale. Mais d'autre part, l'itération insistante de ces anticipations renforce le privilège de la voix : déjà, c'est-à-dire aussitôt que l'on s'éloigne du modèle vocal de l'immédiateté et de la présence à soi, le mécanique, l'instrumental, le « corps étranger » est là, déjà-là. Dès lors, cette (double) logique se complique, se ramifie : tout l'édifice des comparaisons graduelles et progressives (et nous

n'en sommes qu'aux premières pierres d'une vaste hiérarchie) semble pivoter autour de l'autre adverbe de ce couple en apparence si discret, autour des trois lettres du mot még.

Encore : *on en rajoute, il y a de plus en plus de mécanique, il y a un autre « corps étranger » (l'archet) qui permet de poursuivre le mouvement comparatif. La hiérarchie se développe apparemment sans heurt, par comparaison et comparution – encore – de l'instrument suivant qui – déjà – se dédouble en un corps sonore composite. A ce titre, il semble appelé à prendre place, naturellement, dans la classification qui s'ébauche du simple au complexe, de l'indivis au multiple. Et pourtant, c'est ici que tout bascule. La phrase suivante commence par mais ; elle renchérit certes sur l'opposition, mais du même coup (double), elle la renverse, la fait pivoter autour de ce même adverbe qui devient autre – encore :*

« Mais comme grâce à ce dernier [l'archet], toute la durée du processus vibratoire est contrôlée par l'homme qui produit le son, l'archet n'affaiblit pas, il renforce encore, au contraire, la relation entre les facteurs. [Je souligne.] »

L'archet – extérieur au corps sonore, lui-même déjà extérieur au corps humain – renforcerait encore la relation des corps. Comment une telle surenchère est-elle possible, et surtout, comment l'opposition et la hiérarchie peuvent-elles se retourner comme un gant ?

Déjà/encore : *l'irruption du mécanique va de pair avec une certaine précipitation ou accélération – il y va d'un rapport à la vitesse et au temps –, mais elle entraîne aussi dans son mouvement un phénomène d'accumulation ou de capitalisation. Cette irruption n'est certes pas nouvelle (« l'idée d'une musique entièrement mécanisée n'appartient pas au XX^e siècle, dit Bartók, car il y a eu des expériences dans ce sens bien avant »), mais il semble qu'elle arrive toujours dans une certaine urgence qui force la main ; soulignons encore ces adverbes qui, régulièrement, marquent la scansion précipitée d'un déjà et l'effet cumulatif, voire compensatoire, d'un encore :*

« Avec l'orgue, c'est une foule encore plus grande (még nagyobb) de mécanismes – des plus simples aux plus complexes – qui s'interpose entre l'homme

et la production du son, si bien que, mis à part le choix des registres, l'interprète ne maîtrise plus que le rythme. Cependant, *dès le XVIII^e siècle (már a XVIII. században)*, on est allé *encore* plus loin (*még ennél is tovább*) quant à la mécanisation de la musique ; et l'on a inventé toutes sortes d'horloges musicales et de dispositifs du type orgue de Barbarie. Si la rotation de ces derniers est mue par une force humaine, alors l'exécutant, bien qu'il ne contrôle *déjà plus (már nem is)* le rythme, reste *encore (még mindig)* maître du tempo. Si, en revanche, le mécanisme est mû par un ressort, alors nous avons *déjà (már)* affaire, au sens le plus strict du mot, à une musique mécanisée. »

Notons-le déjà et dès maintenant, pour y revenir encore, plus tard : ce que la précipitation et la vitesse du développement technique affectent en premier lieu, c'est justement le contrôle de la vitesse, c'est-à-dire le rythme et le tempo. Parmi les instruments de musique que Bartók range dans le « premier groupe » de sa classification (celui des machines qui visent à « fixer pour l'avenir une musique produite par l'homme »), il y a le gramophone ; or, outre le fait qu'ils peuvent assurer la « pérennisation » d'un matériau qui « dépérit avec une effrayante rapidité » (celui de la musique populaire),

« l'autre grand avantage des enregistrements, c'est qu'avec une vitesse de rotation diminuée de moitié, nous pouvons les écouter et les étudier dans un tempo très lent, comme si nous analysions un objet à la loupe. Il est évident que, de cette manière, nous pouvons observer bien plus aisément les caractéristiques infimes de l'interprétation. [Je souligne.] »

Ainsi, le gramophone permet de maîtriser la vitesse d'une musique de l'instant, il la rend disponible : toujours là, sous la main, prête à être manipulée. Mais, du même coup, il soumet cette musique aux lois d'une capitalisation qui semble accroître encore l'« effrayante rapidité » de son dépérissement ; il la précipite dans le circuit d'une circulation dont l'économie, dit Bartók, lui échappe. Car, pour le compositeur comme pour l'ethnomusicologue, le double tranchant du discours sur la vitesse (déjà/encore) se retrouve dans la question, capitale, de la capitalisation. Il est remarquable, en effet, que Bartók ne cherche pas à soustraire le disque à une stratégie économique en général : il en critique simplement les formes aveugles de précipitation, et il le fait au nom d'une raison, économique elle aussi, qui lui semble supérieure ; non pas supérieure au

sens d'une morale ou d'une éthique qui s'opposerait absolument à la capitalisation, mais supérieure au sens d'un calcul qui devrait s'avérer plus profitable :

« Il nous faut constater avec regret que, de ce point de vue, les maisons de disques – dont l'esprit est orienté vers le profit le plus grand et *le plus rapide possible* – ne jouent pas le rôle que l'on pourrait attendre d'elles. Elles laissent passer maintes occasions d'enregistrement qui ne se présenteront plus quand le compositeur ne sera plus en vie. [...] En revanche, on est d'autant plus prompt à enregistrer les rengaines et autres airs à la mode. L'encre est à *peine* sèche sur le manuscrit du compositeur à succès que le gramophone vocifère *déjà* le "chef-d'œuvre". En vérité, le raisonnement de ces maisons de disques m'est incompréhensible, à moi qui suis peu versé dans les questions commerciales de profit. Il est vrai que ces sous-produits musicaux rapportent beaucoup en quelques années ; mais s'ils viennent à passer de mode, au diable les héros vaincus ! Tandis que les enregistrements de valeur, même s'ils se vendent moins bien en une année, seront achetés *encore* pendant un temps bien plus long – cent ans, ou peut-être même plus. [Je souligne.] »

Loin de condamner le lexique du profit, Bartók affirme en quelque sorte qu'en renonçant au profit immédiat (trop vite, déjà), en prenant le temps, on créerait une véritable plus-value. Ce qu'il ne comprend pas (lui qui se dit « peu versé dans les questions commerciales de profit »), c'est que les maisons de disques ne puissent pas attendre encore, c'est-à-dire aussi qu'elle ne profitent pas assez de la perfectibilité qu'apportent les nouvelles technologies. C'est le sens de la remarque sur la « licence forcée » ; si les maisons de disques s'attribuent le droit d'enregistrer une œuvre sans consulter son auteur, c'est pour éviter tout « contretemps » :

« [...] si l'on attend ne serait-ce que quelques mois, le tube cesse d'être un tube, et l'on peut dire adieu au profit. Rechercher les adresses des auteurs qui viennent de publier une chanson à succès : ce petit *contretemps* menace *déjà* les intérêts économiques des puissantes maisons de disques, d'où l'institution de la licence forcée. [Je souligne.] »

En ne prenant pas le temps d'un contretemps, les maisons de disques acceptent de mettre en circulation des interprétations erronées, elles ne laissent pas

à l'auteur le loisir de corriger d'éventuelles coquilles qui se seraient glissées dans l'édition de son œuvre. Et encore une fois, ce que Bartók regrette, ce n'est pas tant qu'une interprétation puisse être erronée en général, c'est plutôt que l'on ne profite pas des possibilités techniques pour rectifier ces erreurs.

A bien des égards, en effet, les techniques nouvelles dont parle Bartók s'avèrent supérieures à l'écriture de la musique. Ou plutôt, elles apparaissent comme des formes d'écriture plus perfectionnées et plus perfectibles que l'écriture : en venant s'ajouter à l'outillage du copiste ou du compositeur, ces instruments supplémentaires suppléent, précisément, aux manques ou aux défauts de la notation traditionnelle. Nous l'avons déjà noté pour ce qui concerne l'étude de la musique populaire, où l'écriture ne suffisait pas à fixer « les caractéristiques infimes de l'interprétation ». Nous venons de voir aussi que, pour Bartók, l'enregistrement discographique devrait inciter à corriger les coquilles des éditeurs de partition, ou peut-être du compositeur lui-même. Pourtant, là encore, cette suppléance est à double tranchant. Ainsi, dans l'exemple du « phonola », les défauts mêmes du dispositif peuvent s'avérer profitables :

« Il a [...] pour inconvénient que la préparation du rouleau n'est pas assurée par une machine : elle implique une force humaine, si bien que des modifications, intentionnelles ou non, peuvent s'y glisser. L'avantage de ce procédé face au gramophone et au phonographe est qu'il permet de corriger les fausses notes [...]. »

Le « phonola » est en effet une forme d'écriture, et c'est pourquoi il peut introduire des distorsions dans la fixation de l'interprétation vivante et humaine. Or, l'une des manières pour écarter ce risque, pour suppléer aux défauts de ce supplément qu'est déjà l'écriture, c'est d'en rajouter, de rendre l'écriture encore plus mécanique, encore moins humaine et donc moins faillible. Court-circuiter l'écriture, écrire plus vite qu'elle, c'est donc ce que semble faire le « disque gramphonique » en pérennisant ces « innombrables et infimes nuances » que la partition est impuissante à exprimer.

« Le rôle du gramophone, dit en effet Bartók, est plus important du point de vue pédagogique ou scientifique. Il permet que des compositeurs transmettent leurs œuvres au monde non plus seulement sous forme de partition écrite, mais

aussi dans leur propre interprétation, ou dans une exécution qui soit adéquate à leur propre conception. » Et il ajoute : « Nous pouvons dire la même chose concernant la pérennisation de l'art des grands interprètes. » La Musique mécanique de Bartók fait ici discrètement écho à l'un des soucis majeurs de l'histoire de la mécanisation musicale, à savoir la conservation métronomique du tempo. Dans son *Projet d'un nouvel orgue*, Diderot rangeait déjà parmi les « avantages de l'instrument proposé » la possibilité « d'entendre les airs admirables de M. Rameau, tels que l'auteur les fait exécuter aujourd'hui »⁷. Si la phonographie semble donc pouvoir, dans un premier temps, suppléer aux défauts de la graphie, cela ne va pourtant pas sans heurts, sans conflits : il y va même, pour ainsi dire, d'un conflit d'archives. Ainsi, comme le rappelait récemment Claude Helffer, les rouleaux de piano Welte-Mignon – sur lesquels Debussy, probablement vers 1913, avait enregistré ses préludes n° 1, 3, 10, 11 et 12 du premier Livre –, ces rouleaux entrent en conflit avec ce que les éditeurs des Œuvres complètes appellent « les sources écrites ou gravées » : alors que ces dernières n'indiquent aucun changement de tempo aux mesures 7, 13, 22 et 84 de La Cathédrale engloutie, l'enregistrement « donne la preuve de leur existence »⁸ ; et Claude Helffer de conclure : « Ces interprétations peuvent contribuer à éclaircir certains points ambigus dans la notation, comme pour le 6/4 = 3/2 de La Cathédrale engloutie, où l'enregistrement nous a permis de préciser, pour l'édition des Œuvres complètes, que la blanche se transforme en noire, et vice versa »⁹. » Où le travail philologique, dans sa quête de l'Urtext, entérine la supériorité avérée de la phonographie qui, mieux que la graphie, porte témoignage. Debussy dactylographe, Debussy imprimant sa musique de ses doigts sur les rouleaux, est plus digne de foi que Debussy le copiste.

Court-circuiter l'écriture, écrire plus vite qu'elle, c'est aussi ce que semble faire, et mieux encore que le disque, la radiophonie. La radio, dit Bartók, « donne une certaine image de ce qui se passe en des lieux inaccessibles ». Pour ceux qui ne peuvent se rendre sur place, la radiophonie – plus vite que la phonographie, plus vite encore, a fortiori, que la graphie – permet d'avoir accès à la musique : en ce sens, la radio, « véritable bénédiction », est bien cette prothèse auditive « pour ceux qui sont condamnés à garder la chambre – que ce soit par infirmité ou pour une autre raison ». Mais, encore une fois, l'écoute radiophonique est dangereuse en vertu de sa prothéticité même ; si elle com-

7.

Le titre complet du quatrième des *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* est : *Projet d'un nouvel orgue sur lequel on pourra exécuter toute pièce de musique à deux, trois, quatre, etc., parties, instrument également à l'usage de ceux qui savent assez de musique pour composer et de ceux qui n'en savent point du tout*. Cf. DIDEROT, *Écrits sur la musique*, textes choisis et présentés par Béatrice Durand-Sendrail, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987, p. 61 et sq.

8.

Œuvres complètes de Claude Debussy, série I, volume 5, Durand-Costallat, p. 151.

9.

CLAUDE HELFFER, « Il n'y a jamais de si belle improvisation que longuement préparée », *Genesis*, n° 4.

pense ce que Bartók appelle les « facultés de mouvement » de l'homme là où elles lui font défaut, si elle lui permet de ne pas garder la chambre, de ne pas rester constamment sur place et de (se) déplacer (dans) son écoute, elle engendre par là l'inconstance : « On peut supposer que, du point de vue de l'écoute musicale, la musique radiophonique habituera la grande majorité des gens au superficiel et à l'inconstance. » L'auditeur radiophonique n'est certes plus arrêté dans ses déplacements auditifs, mais, du même coup, il semblerait qu'il ne sache plus s'arrêter dans ses transports, qu'il perde le sens du stare, du faire halte (állni, megállni, állva maradni en hongrois). C'est ce que lui reproche Bartók, d'un mot qui dit le défaut de constance, de stance ou de maintien dans la station : állhatatlan, l'auditeur ne se laisse plus arrêter ou maintenir, il devient volage dans sa course radiophonique de station en station.

On comprend mieux, dès lors, l'enjeu que représentent le lieu, la stance et la distance. Il semble en effet que si la radio, pour Bartók, ne saurait remplacer l'écoute sur place (tenir lieu du lieu), ce n'est peut-être pas tant à cause des distorsions que la retransmission ne manque pas d'introduire, car en définitive l'auditeur finirait par aimer ces distorsions plus que la sonorité originale : « On peut supposer que la moyenne des auditeurs de musique radiophonique s'habituerait tellement aux timbres distordus qu'elle en deviendrait peu à peu insensible à la fraîcheur des couleurs sonores ; voire même qu'elle n'apprécierait plus la musique naturelle, tant l'artificielle l'aura habituée à sa couleur. » La raison de la condamnation de la radio en tant qu'instrument néfaste – en tant que « fléau de Dieu » – serait plutôt à chercher dans le nouveau rapport qu'elle crée entre l'espace public et l'espace privé de la musique. En tenant lieu du lieu, en remplaçant ou en déplaçant l'écoute sur place, la radio déporte et disloque les cadres qui, traditionnellement, réservent et circonscrivent l'avoir-lieu de la musique. D'où ce jugement massif de Bartók, où se donne à lire la question politique de la distance en musique :

« [...] le meilleur poste de radio ou le meilleur gramophone ne peut être un tant soit peu apprécié que de près, car au-delà d'une certaine distance il ne donne guère que d'affreux gargouillis et craquements. Malheureusement, cela ne vient pas à l'esprit de cette masse de gens indécents qui font marcher, toutes fenêtres ouvertes, leurs machines musicales. Plus grave encore, les autorités ne songent pas qu'il faudrait tout de même protéger, par des mesures adéquates, la tran-

quillité des gens qui n'utilisent pas la radio. En conséquence, la radio et le gramophone vont devenir des fléaux de Dieu comparables à n'importe lequel des sept fléaux d'Égypte – les dépassant même peut-être, car on n'en voit pas la fin. [Je souligne.] »

Etrange renversement par lequel cette machine à déplacer qu'est la radio doit être circonscrite à son tour, restreinte à un usage de proximité : comme s'il fallait compenser encore ce que, déjà, la radio compense. Et ce mouvement de renversement, ce retournement qui vise à endiguer la catastrophe, s'achève en effet par un retour à la lecture, à la graphie qui, de suppléée, devient à son tour suppléante des dommages radiophoniques :

« [...] pour ceux qui sont conscients des déficiences de la diffusion radiophonique, pour ceux qui les compensent éventuellement en lisant en même temps qu'ils écoutent la partition de l'œuvre diffusée, pour tous ceux-là la radio peut être très instructive [...]. [Je souligne.] »

Avec l'instrument – ou du moins : avec ces instruments de la musique mécanisée et de la mécanisation de la musique que sont la phonographie, la radiophonie, mais aussi les instruments électriques –, la musique entre en effet dans le domaine de la publicité. Comme le souligne Joël-Marie Fauquet dans sa remarquable étude sur « L'innovation instrumentale devant l'Académie (1803-1851) »¹⁰, les rapports que l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts établissaient, au début du XIX^e siècle, sur les inventions des facteurs d'instrument, ces rapports ont souvent été publiés par les facteurs eux-mêmes, « qui voyaient dans l'approbation qu'ils recevaient de cette institution respectée une sorte de caution dont ils pourraient se prévaloir auprès de leur clientèle ». A l'instar des « personnalités musicales » de l'Académie qui, comme Hector Berlioz ou François-Joseph Fétis, sont appelées à juger des « produits de la facture instrumentale »¹¹, Bartók entend dire la vérité des instruments électroniques qui font leur apparition sur la scène musicale, il entend raconter sa propre expérience de ces inventions nouvelles et donc peu connues : « Le premier de ces instruments, dit-il, a été conçu par le russe Teremin. » Et il ajoute, comme pour témoigner de l'existence réelle de l'invention : « J'ai pu en voir un, il y a huit ans [...]. » Il dit en somme : croyez-moi, cet instrument dont on entend parler ici ou là, cet instrument dont on nous vante les mérites ou que l'on cri-

10. *Musique et médiations, Le métier, l'instrument, l'oreille*, Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (eds.), Paris, Klincksieck, 1994, p. 198.

11. *Ibid.*

tique, eh bien je l'ai vu, de mes yeux vu, et je l'ai essayé ; je peux en témoigner : « la couleur du son est un mélange grisâtre et étrange entre les cordes et le saxophone », « le timbre ne peut pas être modifié »... Bartók entend donc juger sur pièces, pièces à l'appui, sans accorder de crédit aux témoignages de seconde main, aux on-dit. Et pourtant, son témoignage, au moment même où il voudrait éprouver la validité des intentions de l'inventeur (« le timbre ne peut pas être modifié, Teremin a dit qu'il essaierait d'inventer cela plus tard »), en est réduit à se fier à l'apparence, à la rumeur, à (l'absence d')un relais médiatique : « Apparemment, il [Teremin] n'y a pas réussi jusqu'à aujourd'hui, car on n'entend plus parler de son instrument. [Je souligne.] » De même, à propos d'un autre inventeur : « Mais de cela, comme d'autres expériences semblables, on n'entend plus parler. » La question de l'innovation instrumentale devient donc singulièrement complexe, dans la mesure où les témoignages sur l'instrument nouveau doivent nécessairement en appeler à, ou se fonder sur un relais médiatique, en tant qu'archive et transmission déjà instrumentales du témoignage en général. Les machines musicales qui retiennent l'attention de Bartók sont en effet déjà des instruments à archiver, à enregistrer ou à transmettre des témoignages pris sur le vif ; c'est le cas en particulier de la radio, dont Bartók juge la validité en ces termes :

« Si les programmes de musique classique à la radio parviennent à éveiller le désir d'aller écouter des concerts sur place, ne serait-ce que pour une petite partie des masses qui n'ont jamais eu accès, ou n'ont jamais voulu avoir accès au concert, alors nous pouvons dire en effet que la radio est une institution utile. La radio anglaise, paraît-il, y est parvenue. »

Paraît-il. La question devient abyssale : les nouveaux instruments – et il y en a de plus en plus, de plus en plus vite – sont toujours en mal d'archives, en souffrance de témoignages consignés quant à leur utilité d'outil. Mais cette consignation, cet archivage du témoignage dépend lui-même, déjà/encore, de l'instrumentalisation des moyens d'enregistrement et d'archivage. Et Bartók, après avoir témoigné de son expérience face aux inventions techniques de son temps, conclut par une supplique, une prière : entendez ma voix, cette voix unique dans son désir ou sa crainte. Et entendez-la aujourd'hui encore, telle qu'elle résonne toujours à travers son archive ici-même déposée, reproduite,

réimprimée, traduite.

Au fil des lectures que le texte de Bartók appelle, avec ou malgré lui, la frontière, le front de la mécanisation de la musique se déplace sans cesse. Bartók affirmait, rappelons-le, qu'« il n'y a pas de frontière bien définie entre musique mécanisée et musique non mécanisée ». Et nous pouvons maintenant (re)lire la suite de cette affirmation, après les deux points : « Ce qui paraît tout à fait clair si l'on songe à tous les intermédiaires entre, d'une part, la musique vocale, et d'autre part, la musique de ces dispositifs du type orgue de Barbarie dont le mouvement reste manuel. » La limite ne passerait donc peut-être pas tant entre la voix et ses autres qu'entre un mouvement qui reste manuel et – c'est la phrase suivante – « l'idée d'une musique entièrement mécanisée ».

Il y aurait donc toujours déjà de l'instrument, même dans la voix. Relisons encore Bartók :

« Ainsi : moins il y a de corps étrangers venant s'interposer entre le corps humain et le corps vibrant, ou encore : plus le temps pendant lequel le corps humain maîtrise la vibration d'un tel corps est long, plus le son musical ainsi engendré est immédiat et, pour ainsi dire, humain. Cette relation est la plus immédiate dans le cas de la voix chantée, car le corps vibrant n'est rien d'autre que les cordes vocales du chanteur, et le résonateur sa cage thoracique. [Je souligne.] »

Cette dernière phrase pourrait bien se retourner à son tour, elle pourrait bien décrire la voix en termes instrumentaux (corps vibrant, résonateur), et dire aussi : l'effet d'immédiateté de la voix ne serait possible que parce que celle-ci est de part en part instrumentale. La voix est en effet instrumentale au même titre que tous les autres instruments dont le mouvement « reste manuel », puisque aucune frontière ne la sépare de leur cortège ou de leur théorie. Mais elle serait même, peut-être, plus instrumentale qu'eux, dans la mesure où son automation est plus complète, dans la mesure où elle n'en appelle à aucun autre relais instrumental qu'elle-même. A ce titre, la voix qui s'écoute chanter deviendrait elle-même le modèle instrumental de cette musique « entièrement mécanisée » dont parle Bartók.



Szendy, Peter, "Pour commencer... suivi de: (Re)lire Bartok (déjà, encore)", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 9-23.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

1

Exergue

BÉLA BARTÓK

LA MUSIQUE MÉCANIQUE

BÉLA BARTÓK *

TRADUIT DU HONGROIS PAR PETER SZENDY

*

Notre traduction de ce texte de 1937 se réfère à l'édition établie par András Szöllösy (*Bartók Béla összegyűjtött írásai*, Budapest, Zeneműkiadó, 1966, p. 725-734). Les notes appelées par des astérisques sont du traducteur.

Je dois commencer ma conférence par la question : qu'est-ce donc que la musique mécanisée ?

Il est évident que nous devons appeler musique mécanisée – au sens large – une musique dans la manifestation de laquelle intervient non seulement le corps humain, mais aussi un mécanisme quel qu'il soit. L'usage quotidien du mot machine s'applique à des mécanismes pour le moins complexes, avec lesquels nous effectuons des transferts de forces dans un but déterminé. Mais, lors de nos études de physique au lycée, nous avons aussi rencontré des mécanismes dits simples : notamment les leviers et les poulies. Si donc le levier est une machine, alors toute musique dans la manifestation de laquelle interviennent, outre le corps humain, des leviers est aussi une musique mécanisée. A quel instrument de musique cette constatation nous renvoie-t-elle ? Bien entendu au piano, car avec le piano les doigts de l'homme utilisent toute une armée de leviers en vue d'un transfert de forces.

La source dernière de tout son, et donc du son musical, est un corps vibrant. Un corps vibrant servant de source à un son musical pourrait être, par exemple, une colonne d'air, une corde ou une peau tendue, ou finalement n'importe quel objet qui soit à même d'engendrer un mouvement vibratoire aux fréquences délimitées. Ainsi : moins il y a de corps étrangers venant s'interposer entre le corps humain et le corps vibrant, ou encore : plus le temps pendant lequel le

corps humain maîtrise la vibration d'un tel corps est long, plus le son musical ainsi engendré est *immédiat* et, pour ainsi dire, humain. Cette relation est la plus immédiate dans le cas de la voix chantée, car le corps vibrant n'est autre que les cordes vocales du chanteur, et le résonateur sa cage thoracique. En d'autres termes : le corps vibrant lui-même fait ici partie du corps de l'homme qui produit le son musical. La relation n'est déjà plus aussi immédiate dans le cas des instruments à vent ou à archet. Avec les instruments à vent, la colonne d'air et le dispositif qui la délimite sont déjà extérieurs au corps humain. De même pour les instruments à archet, avec leurs cordes vibrantes et leur résonateur, où un autre corps étranger vient encore s'interposer : l'archet. Mais, comme grâce à ce dernier toute la durée du processus vibratoire est contrôlée par l'homme qui produit le son, l'archet n'affaiblit pas, il renforce encore, au contraire, la relation entre les facteurs.

Dans le cas des cordes pincées, en revanche, l'homme n'est déjà plus maître du son, tout au plus contrôle-t-il le moment de son attaque. Il en va de même pour les instruments à cordes dotés de leviers comme le piano. Dans certains cas, la relation entre les doigts de l'homme et les cordes pincées de l'instrument reste du moins immédiate lors du geste visant à raccourcir celles-ci ; mais cela ne vaut déjà plus pour le piano ou pour la harpe. Dans le cas du piano, il n'est pas jusqu'à la vibration des cordes qui ne soit déclenchée par le biais d'un mécanisme de transfert de forces. C'est pourquoi nous pouvons dire que la musique de piano est déjà plus ou moins une musique mécanisée. Certes, les artistes qui s'expriment au moyen du piano ou d'instruments à cordes pincées cherchent à suppléer le manque d'immédiateté de la relation par toutes sortes d'artifices. Ce qui met à leur disposition des possibilités de modulations rythmiques plus fines, ainsi que des nuances dynamiques si diverses que les écarts sont souvent infiniment petits. En écoutant le jeu pianistique des grands interprètes, on a souvent l'impression d'un flux, d'une continuité, comme celle de la cantilène des instruments à vent ou à archet. Alors qu'il n'y a là rien qu'une illusion, que l'interprète réussit à créer par les nuances infiniment variées de la dynamique et du rythme : car, sur ces instruments, la *fusion* des notes au sein d'une séquence est en réalité *impossible*, on ne peut guère qu'attaquer sèchement les notes les unes après les autres.

Avec l'orgue, c'est une foule de mécanismes – des plus simples aux plus

complexes – qui s’interpose entre l’homme et la production du son, si bien que, mis à part le choix des registres, l’interprète ne maîtrise plus que le rythme. Cependant, dès le XVIII^e siècle, on est allé encore plus loin quant à la mécanisation de la musique ; et l’on a inventé toutes sortes d’horloges musicales et de dispositifs du type orgue de Barbarie. Si la rotation de ces derniers est mue par une force humaine, alors l’exécutant, bien qu’il ne contrôle déjà plus le rythme, reste encore maître du tempo. Si, en revanche, le mécanisme est mû par un ressort, alors nous avons affaire, au sens le plus strict du mot, à une musique mécanisée. Notons que même Mozart n’a pas méprisé ces machines musicales, car c’est pour ce type d’instrument qu’il a écrit certaines de ses compositions mineures.

De tout ce qui précède, on peut tirer deux conséquences. Tout d’abord, il n’y a pas de frontière bien définie entre musique mécanisée et musique non mécanisée : ce qui paraît tout à fait clair si l’on songe à tous les intermédiaires entre, d’une part, la musique vocale, et d’autre part, la musique de ces dispositifs du type orgue de Barbarie dont le mouvement reste manuel. Deuxièmement, il apparaît que l’idée d’une musique entièrement mécanisée n’appartient pas au XX^e siècle, car il y a eu des expériences dans ce sens bien avant.

Toutefois, c’est à la fin du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e que les différentes inventions, ainsi que le perfectionnement des machines, ont permis le développement de la mécanisation de la musique d’une manière jusqu’alors inimaginable. La première expérience qui allait dans ce sens eut lieu à la fin du XIX^e siècle, avec les dispositifs de type pianola. Comme leur nom l’indique aussi, ce sont en vérité des pianos mécaniques ; leur différence avec les anciens dispositifs du type orgue de Barbarie tient à ceci : ce sont non pas des clous plantés sur un cylindre tournant, mais des trous découpés dans un rouleau de papier à défilement continu qui, en laissant passer l’air sous pression, mettent en mouvement les touches, c’est-à-dire les leviers. Le but du premier des pianos mécaniques de cette sorte était d’offrir à de mauvais pianistes, voire à des gens qui ne savaient pas du tout jouer du piano, la possibilité d’exécuter eux-mêmes des œuvres pianistiques connues. Les lignes sont incisées sur le rouleau par la main de l’homme, d’après les partitions et selon un calcul exact. Le tempo et, dans une certaine mesure, la dynamique générale pouvaient être librement choisis par l’exécutant. Des dispositifs identiques peuvent être

utilisés avec d'autres instruments à clavier, notamment avec l'orgue.

Vers 1920, alors que le slogan « musique objective » était très en vogue, quelques compositeurs connus, notamment Stravinsky, ont écrit des œuvres directement pour le pianola, en exploitant toutes les possibilités ouvertes par l'absence des limites qu'impose la constitution de la main humaine. D'un point de vue plus élevé, toutefois, le but était plutôt de réduire autant que possible la manifestation de l'individualité de l'interprète. Quant à savoir si ce principe est juste ou non, c'est bien sûr une autre question.

Avant de poursuivre, j'aimerais mettre en évidence la diversité des catégories – quant à leurs visées et à leurs origines – dans les musiques plus ou moins mécanisées d'aujourd'hui. Les machines musicales actuelles peuvent être divisées en trois groupes. Le but de celles du premier groupe (le plus ancien) est de fixer pour l'avenir une musique produite par l'homme. Le but de celles du deuxième groupe est de rayonner dans l'espace une musique produite par l'homme au moment de son exécution, et seulement pendant la durée de celle-ci. On relie d'ailleurs souvent ces deux groupes. Dans le troisième groupe, enfin, je placerais la musique mécanisée dans laquelle la production du son n'est le résultat d'aucune force humaine, ni au moment de son intonation ni avant.

Les dispositifs de type « phonola », développés à partir du pianola tel qu'il vient d'être décrit, appartiennent au premier groupe : ils sont tout au plus aptes à fixer, de façon plus ou moins fidèle, une interprétation pianistique. La manière de procéder est essentiellement la suivante : chaque touche est reliée par un circuit électrique à un rouleau de papier ; au moment où l'on appuie sur une touche, la pointe qui se trouve au bout du circuit entre en contact avec le rouleau de papier et dessine sur le défilement régulier de celui-ci un trait, jusqu'à ce que la touche soit relâchée. Sur un autre rouleau, et d'après la trace des lignes ainsi dessinées, on découpe à la main des trous d'une longueur correspondante, à l'endroit correspondant ; on obtient donc un rouleau semblable à ceux qui sont employés pour le pianola, et l'on peut ainsi écouter l'enregistrement sur n'importe lequel de ces instruments. Ce procédé de fixation conserve avec une fidélité mécanique le tempo, le rythme et même le jeu des pédales. Il a toutefois pour inconvénient que la préparation du rouleau n'est pas assurée par une machine : elle implique une force humaine, si bien que des modifications,

intentionnelles ou non, peuvent s'y glisser. L'avantage de ce procédé face au gramophone et au phonographe est qu'il permet de corriger les fausses notes ; de plus, la lecture de l'enregistrement n'entraîne aucune distorsion du timbre instrumental. En revanche, les nuances dynamiques extrêmes – un véritable *pianissimo* ou un grand *fortissimo* – ne peuvent être rendues.

Bien plus importants que le phonola, il y a les dispositifs du type phonographe ou gramophone. Il est peut-être superflu d'expliquer ici en détail le principe de la fixation du son ; nous savons tous que l'aiguille fixée au centre de la membrane d'enregistrement grave un sillon dans un matériau semblable à la cire et doté d'une rotation régulière, que dans ce sillon elle dessine simultanément les ondulations qui correspondent aux vibrations. Par ces figures ondulatrices, l'aiguille de la membrane de lecture est dotée d'un mouvement vibratoire identique à celui qui fut enregistré, et elle transmet cette vibration à la membrane. Edison a inventé le *phonographe* ; le phonographe fixe le son sur un cylindre horizontal ; comme la membrane lui est ici parallèle, c'est-à-dire pratiquement horizontale, la gravure des signes dans le sillon se fait à la verticale. Par rapport au disque horizontal du gramophone, la membrane est cette fois placée à angle droit, c'est-à-dire à la verticale, si bien que les signes dessinés dans le sillon sont le résultat d'un mouvement latéral. C'est *cela* la différence essentielle entre le phonographe d'autrefois et le gramophone aujourd'hui tellement répandu.

Par le passé, c'est au moyen d'un cornet acoustique que l'on recueillait, pour la membrane d'enregistrement, les ondes issues des sources sonores. On peut imaginer que ce procédé donnait des enregistrements pour le moins imparfaits si, comme c'est le cas avec un orchestre, il s'agissait d'enregistrer simultanément des ondes issues de nombreuses sources sonores placées en des lieux différents. Depuis une dizaine d'années, on utilise à la place du cornet acoustique le microphone, le circuit électrique et l'amplification. Le résultat est ainsi incomparablement meilleur, bien qu'il ne donne toujours pas entière satisfaction. D'abord parce que le microphone, c'est-à-dire sa membrane d'enregistrement, reste insensible à quelques sons aux fréquences plus aiguës, si bien qu'il ne peut enregistrer certaines harmoniques ; en conséquence, il y a des instruments dont le timbre subit des distorsions. En deuxième lieu, cette imperfection tient aussi à l'impossibilité d'enregistrer les nuances dynamiques extrêmes, à savoir le *pia-*

nissimo et le *fortissimo*. Enfin, s'il s'agit d'un enregistrement de sources sonores nombreuses, il manque toujours, à la lecture, la plasticité de la sonorité.

C'est pourquoi, d'un point de vue esthétique, même le meilleur enregistrement discographique ne saurait remplacer complètement l'original : il doit toujours être considéré comme un succédané. Le rôle du gramophone est plus important du point de vue pédagogique ou scientifique. Il permet que des compositeurs transmettent leurs œuvres au monde non plus seulement sous forme de partition écrite, mais aussi dans leur propre interprétation ou dans une exécution qui soit adéquate à leur propre conception. Les quelques défauts mentionnés plus haut peuvent certes gêner la jouissance esthétique totale de la reproduction (*leadás*), mais, pour le chercheur scientifique, ces défauts sont négligeables par rapport aux innombrables et infimes nuances que le disque gramphonique permet de pérenniser alors que la partition est impuissante à les exprimer.

Et nous pouvons dire la même chose concernant la pérennisation de l'art des grands interprètes.

Il nous faut constater avec regret que, de ce point de vue, les maisons de disques – dont l'esprit est orienté vers le profit le plus grand et le plus rapide possible – ne jouent pas le rôle que l'on pourrait attendre d'elles. Elles laissent passer maintes occasions d'enregistrement qui ne se présenteront plus quand le compositeur ne sera plus en vie. De nombreuses œuvres de Stravinsky sont disponibles en disque sous sa propre direction. Mais de Kodály, par exemple, nous avons à peine quelques disques, et l'enregistrement de ses œuvres majeures (notamment les *Psaumes* *) n'a peut-être jamais été envisagé. Quant à des enregistrements qu'il aurait lui-même supervisés, à l'exception de quelques transcriptions de mélodies populaires, je n'en ai pas même entendu parler.

*
Il s'agit sans doute du
Psalmus hungaricus.

En revanche, on est d'autant plus prompt à enregistrer les rengaines et autres airs à la mode. L'encre est à peine sèche sur le manuscrit du compositeur à succès que le gramophone vocifère déjà le « chef-d'œuvre ». En vérité, le raisonnement de ces maisons de disques m'est incompréhensible, à moi qui suis peu versé dans les questions commerciales de profit. Il est vrai que ces sous-produits musicaux rapportent beaucoup en quelques années ; mais, s'ils viennent à passer de mode, au diable les héros vaincus ! Tandis que les enregistrements de valeur, même s'ils se vendent moins bien en une année, seront achetés

encore pendant un temps bien plus long – cent ans, ou peut-être même plus. En définitive, on pourrait tirer plus de profit, avec le temps, des enregistrements de valeur que des airs à la mode, toujours éphémères. Mais il est évident que le mot d'ordre des maisons de disques est le suivant : un tiens vaut mieux que deux tu l'auras *.

Il est encore d'autres reproches que l'on peut faire aux maisons de disques. Vous avez certainement entendu parler de la « licence forcée », n'est-ce pas ? Licence forcée, cela veut dire que les maisons de disques ont le droit d'enregistrer sur disque toute œuvre publiée sans en avertir l'auteur et sans l'accord de celui-ci ; qu'elles ont le droit de mettre en vente ces disques pourvu qu'elles lui versent un certain montant – au demeurant très faible – de droits d'auteur (quelques centimes). En conséquence, quelles que soient les distorsions que l'interprétation fixée pour le marché impose à l'œuvre du compositeur, celui-ci n'a pas le droit de protester. Il est vrai qu'une exécution publique peut aussi faire subir à son œuvre des distorsions. Mais une exécution publique est unique et éphémère, elle est donc moins dommageable que la pérennisation par le disque d'interprétations distordues. De plus, il arrive que l'œuvre soit éditée avec des coquilles. L'auteur aimerait en avertir les interprètes, qui peuvent être du reste excellents ; mais il n'en a pas le loisir, car il n'est pas prévenu qu'un enregistrement va avoir lieu : ainsi, c'est avec les coquilles que son œuvre sera mise en circulation par le disque. Cette pratique de la licence forcée, qui prive l'auteur de ses droits, a été imposée par les maisons de disques. Et cela vient encore des airs à la mode, car leur enregistrement est toujours d'une brûlante actualité ; si l'on attend ne serait-ce que quelques mois, le tube cesse d'être un tube, et l'on peut dire adieu au profit. Rechercher les adresses des auteurs qui viennent de publier une chanson à succès : ce petit contretemps menace déjà les intérêts économiques des puissantes maisons de disques, d'où l'institution de la licence forcée.

En revanche, l'utilité du procédé phonographique ou gramophonique pour la recherche sur le folklore musical est inestimable. Car, sans ce procédé, l'étude des matériaux du folklore musical ne saurait être, au sens que l'on donne aujourd'hui à ce mot, exhaustive ; qui plus est, la collecte même de certains matériaux s'avérerait impossible, du fait d'une notation qui reste approximative. Je l'affirme sans hésiter, la science du folklore musical doit son développe-

*

*Jobb most egy veréb, mint
100 éven belül egy
tűzokfalka* : Bartók déforme
légèrement le proverbe
hongrois.

ment actuel à Edison. Au demeurant, il y a un autre avantage, immense, à pouvoir pérenniser les matériaux du folklore musical dans leur forme originale (bien qu'elle ne soit, il est vrai, que celle de l'instant).

La science du folklore musical est relativement jeune ; pour ainsi dire, ses tâches, son objectif et ses points de vue analytiques changent, ou plutôt s'élargissent d'année en année. Des points de vue nouveaux surgissent pour l'analyse du matériau, des points de vue que nous n'avions pas même imaginés par le passé. En ayant des enregistrements à disposition, nous pouvons compenser les pertes du passé ; et sans eux, nous serions impuissants face à une révision qui pourrait apparaître comme nécessaire plus tard.

L'autre grand avantage des enregistrements, c'est qu'avec une vitesse de rotation diminuée de moitié nous pouvons les écouter et les étudier dans un tempo très lent, comme si nous analysions un objet à la loupe. Il est évident que, de cette manière, nous pouvons observer bien plus aisément les caractéristiques infimes de l'interprétation.

Mais, même en ce qui concerne les enregistrements de folklore musical, nous devons encore constater des faits déplorables. Partout dans le monde, le matériau de la musique populaire dépérit avec une effrayante rapidité, et, pour réunir ne serait-ce qu'une petite fraction de l'argent nécessaire à sa pérennisation, il faut batailler sans relâche : car ni les autorités ni les sociétés privées ne se préoccupent de cette affaire, sans doute secondaire à leurs yeux.

Il va sans dire que le rôle des maisons de disques, sur ce terrain aussi, n'est pas des plus brillants. Permettez-moi d'en donner encore un exemple. On sait que les maisons de disques s'intéressent également à la musique populaire de pays exotiques ; les enregistrements de ce type sont achetés par les indigènes, si bien que le profit attendu se réalise. Mais si, pour une raison ou pour une autre, les possibilités de vente viennent à diminuer, les disques en question sont retirés de la circulation, et les matrices sont vraisemblablement refondues. C'est ce qui s'est passé pour cette série de disques précieuse entre toutes qu'Odéon avait consacrée à la musique de Java, comme en témoigne la bibliographie de la Société des Nations, à la rubrique « Musique et chansons populaires »¹. Si de telles matrices étaient effectivement détruites, il s'agirait d'un acte de vandalisme contre lequel les différents pays devraient légiférer. Dans certains pays, des lois interdisent en effet la destruction ou la défiguration des monuments.

1.

Paris, 1934, p. 25, lignes 1 à 3 : « L'excellente série A 390 000 d'Odéon, contenant les spécimens les plus intéressants de la musique orchestrale de Java central, ainsi que les disques His Master's Voice semblent être épuisés. » [La citation est en français dans le texte.]

Je dois encore mentionner, plutôt comme une bizarrerie du gramophone, la possibilité d'écouter à rebours toute musique enregistrée. L'effet en est souvent des plus particuliers, surtout si nous écoutons un enregistrement de piano. Chaque son du piano est en fait la juxtaposition d'une attaque frappée et d'une résonance : on peut imaginer à quel point il est étrange de voir cet ordre inversé, et d'entendre chaque son du piano comme un *crescendo* qui vient s'étrangler en un *fortissimo* final.

Un autre moyen de fixer le son apparaît avec la musique de film ; avec ce procédé d'enregistrement, le son fait vibrer une membrane, la vibration de la membrane affecte à son tour un courant électrique, qui lui-même influe sur la lumière recueillie par une plaque photosensible. Pour la lecture, les étapes du procédé sont inversées. La musique de film a donné lieu à une nouvelle possibilité, celle de la musique de film *dessinée* ; j'y reviendrai plus tard.

Le but des machines musicales du deuxième groupe, je l'ai dit, est de rayonner dans l'espace une musique produite par l'homme au moment de son exécution, ou encore, s'il s'agit de diffuser des disques, à n'importe quel instant ultérieur. La radio est une machine musicale de ce type, et, comme elle est bien connue, nous nous dispenserons de la décrire. Considérons plutôt cette question tant débattue : d'un point de vue musical, dans quelle mesure l'usage très répandu de la radio est-il néfaste ou bénéfique ? Et je ferai cette remarque préalable : tout ce que j'ai dit sur l'imperfection des meilleurs enregistrements discographiques vaut également pour les meilleurs postes de radio. J'ajouterai simplement que c'est surtout la compréhension de la musique polyphonique qui pâtit de la transmission radiophonique, à moins que l'auditeur ne lise en même temps la partition. C'est pourquoi, d'un point de vue esthétique plus élevé, la diffusion radiophonique de la musique n'est encore qu'un succédané musical qui – du moins jusqu'à présent – ne peut en aucune manière remplacer l'écoute sur place de la musique vivante. Mais *une* chose est sûre : le meilleur poste de radio ou le meilleur gramophone ne peut être un tant soit peu apprécié que de près, car au-delà d'une certaine distance il ne donne guère que d'affreux gargouillis et craquements. Malheureusement, cela ne vient pas à l'esprit de cette masse de gens indécents qui font marcher, toutes fenêtres ouvertes, leurs machines musicales. Plus grave encore, les autorités ne songent pas qu'il faudrait tout de même protéger par des mesures adéquates la tranquillité des gens

qui n'utilisent pas la radio. En conséquence, la radio et le gramophone vont devenir des fléaux de Dieu comparables à n'importe lequel des sept fléaux d'Égypte – les dépassant même peut-être, car on n'en voit pas la fin.

Ce qui est sûr, c'est que, pour ceux qui sont condamnés à garder la chambre – que ce soit par infirmité ou pour une autre raison –, la radio est une véritable bénédiction. Mais laissons maintenant cet aspect et considérons la question posée du point de vue de l'homme en possession de toutes ses facultés de mouvement.

On a souvent souligné l'immense effet pédagogique de la radio sur les masses, surtout si la programmation musicale est correcte. C'est tout à fait envisageable, et cela correspond même en partie à la réalité. Si les programmes de musique classique * à la radio parviennent à éveiller le désir d'aller écouter des concerts sur place, ne serait-ce que pour une petite partie des masses qui n'ont jamais eu accès, ou n'ont jamais voulu avoir accès au concert, alors nous pouvons dire en effet que la radio est une institution utile. La radio anglaise, paraît-il, y est parvenue. Quant à moi, je crains que cette utilité ne soit neutralisée par toutes sortes d'effets nuisibles. On peut supposer que, du point de vue de l'écoute musicale, la musique radiophonique habituera la grande majorité des gens au superficiel et à l'inconstance. Et cela parce qu'il est si commode de tourner le sélecteur du poste dans un sens ou dans l'autre, d'éteindre et d'allumer. Mais aussi parce qu'il y a tant d'autres choses que l'on peut faire en écoutant la radio – on peut même bavarder. Je crains que, pour beaucoup de gens, même les programmes de musique classique ne soient pas plus que la caresse d'un bain tiède – une musique de bistrot, un murmure, un bruit de fond qui n'aurait que ceci de bon qu'il permet de vaquer à ses occupations avec moins d'ennui, en ne prêtant quasiment aucune attention à la musique. On peut supposer que la moyenne des auditeurs de musique radiophonique s'habituera tellement aux timbres distordus qu'elle en deviendra peu à peu insensible à la fraîcheur des couleurs sonores ; voire même qu'elle n'appréciera plus la musique naturelle, tant l'artificielle l'aura habituée à sa couleur. Peut-être en ira-t-il de même pour elle que pour une de mes connaissances qui pratiquait beaucoup le quatre-mains : comme elle me l'a avoué une fois, cette personne appréciait beaucoup plus les symphonies de Beethoven au piano quatre mains qu'à l'orchestre !

L'extension de l'usage de la radio et du gramophone serait très préjudi-

* Le hongrois dit littéralement : « musique sérieuse » (*komoly zene*).

ciable si, au lieu d'en éveiller le désir, elle déshabitue les gens d'une pratique musicale active. Pour ceux qui disent : « Pourquoi me fatiguer à apprendre la musique, alors que j'ai là des machines qui mettent à ma disposition n'importe quel genre de musique à n'importe quel moment ? », pour ceux-là la radio est assurément dommageable. Ils ne savent pas à quel point l'effet de la musique est différent sur celui qui connaît les partitions et sait les jouer lui-même, si maladroitement que ce soit. Ce serait comme si quelqu'un disait : « Pourquoi apprendre à lire, alors que j'entendrai de toute façon les nouvelles du jour à la radio ! »

Pour ceux qui assistent régulièrement aux concerts, pour ceux qui ne renoncent pas à la pratique musicale active, pour ceux qui sont conscients des déficiences de la diffusion radiophonique, pour ceux qui les compensent éventuellement en lisant en même temps qu'ils écoutent la partition de l'œuvre diffusée, pour tous ceux-là la radio peut être très instructive, car elle leur donne une certaine image de ce qui se passe en des lieux inaccessibles. Mais, en ce qui concerne son effet bénéfique sur les masses, jusqu'à présent je ne suis pas très confiant.

Avant d'en venir au troisième groupe que j'ai distingué dans la musique mécanisée, je dois encore parler d'un type d'instruments dont la naissance est liée à la radiophonie. Il s'agit des instruments dits électroniques *. A ma connaissance, la musique produite par ces instruments n'est pas autre chose qu'une domestication musicale des sifflements des postes de radio les moins perfectionnés. Le premier de ces instruments a été conçu par le russe Teremin. J'ai pu en voir un, il y a huit ans : dès que l'on tend la main droite en s'approchant à une distance d'environ 30-40 centimètres, l'instrument se met à siffler comme une radio. Si on lève le bras, le son devient plus aigu, si on le baisse, il devient plus grave. Avec la main gauche, on règle l'intensité : même les sons graves peuvent être amplifiés en un vaste *fortissimo*. La couleur du son est un mélange grisâtre et étrange entre les cordes et le saxophone. Le timbre ne peut pas être modifié ; Teremin a dit qu'il essaierait d'inventer cela plus tard. Apparemment, il n'y a pas réussi jusqu'à aujourd'hui, car on n'entend plus parler de son instrument. Or, c'est justement cela qui aurait tout changé : les plus fanatiques rêvaient déjà de produire des timbres fantastiques, inexistants jusqu'alors. Un grand inconvénient de cet instrument est que l'on ne peut changer la hauteur qu'au moyen d'un *glissando* : comme si on s'amusait à glisser de-

*

Le hongrois dit littéralement : « instruments de musique éthérée » (*éterzenehangszerek*). Voir, dans le présent ouvrage, les paragraphes que Marc Battier consacre à l'« étherphone » (p.46 et sq.).

ci de-là sur une corde de violon, avec simplement un doigt. Face à ce défaut, la possibilité des *glissandi* du type sirène est une maigre compensation. Un autre inventeur s'est justement essayé à éviter le *glissando* au moyen de touches ; mais de cela, comme d'autres expériences semblables, on n'entend plus parler.

Appartiennent au troisième groupe ces machines musicales où aucune force humaine n'est à l'œuvre dans la venue au monde de la musique, et où la source sonore ne relève d'aucune catégorie instrumentale connue jusqu'à aujourd'hui.

Il y a déjà plus de dix ans qu'un compositeur allemand caressait l'idée de mettre au point un disque gramophonique où rien ne serait enregistré, et sur lequel une main humaine viendrait graver les dessins vibratoires. Il a même réussi, en se donnant beaucoup de mal, à créer un (je dis bien : *un*) son artificiel de ce type. Son but ultime, bien sûr, était aussi d'engendrer des timbres et des combinaisons sonores inconnus, absolument inédits et impossibles à obtenir avec des instruments. Selon moi, il faudrait pour cela des dessins vibratoires si compliqués qu'un cerveau humain serait incapable de concevoir et d'embrasser du regard le tracé lui-même.

Les dessins de la musique de film, toutefois, semblent quant à eux plus aisés à concevoir. Le fait est que, il y a quatre ou cinq ans déjà, j'ai entendu quelque part une musique de film qu'aucun homme n'avait jamais jouée sur aucun instrument, mais dont le dessin musical avait été tracé à la main directement sur le film. Eh bien, là aussi, le problème était le timbre : la sonorité était celle d'un orgue de Barbarie (*zongoraverkli*). Je ne sais malheureusement pas si le procédé a pu être perfectionné depuis, il n'y a pas eu d'autres démonstrations.

Bien d'autres expériences sont encore en cours pour obtenir des sonorités musicales et des effets sonores artificiels : notamment la création d'un son musical au moyen d'un courant électrique, et ainsi de suite. Le microphone de la radio rend également possibles des tentatives singulières : on dit que, lorsque les instruments dont la dynamique est plus faible sont placés très près du microphone, leur son – par exemple celui de la flûte – devient très particulier ; et qu'en intensité ils deviennent équivalents à la sonorité d'une trompette placée beaucoup plus loin.

L'idée de telles expériences n'est pas nouvelle, et ici ou là, par exemple en Amérique, elles ont effectivement lieu.

Pour ce qui est de la musique artificiellement produite, ma conviction est la suivante : dans la musique naturelle, les différents sons, la dynamique, le rythme, le timbre et toutes les autres nuances sont si complexes que, pour l'instant, il n'y a aucun procédé qui permette de les recréer artificiellement ; de même qu'on ne saurait engendrer artificiellement un être vivant. Mesuré à l'aune de la musique vivante, le résultat de tout artifice de ce type, si intéressant soit-il, reste un succédané, un « ersatz ». En définitive, l'enregistrement discographique est à la musique originale dont il est issu ce que le fruit en conserve est au fruit vivant ; l'un a des vitamines, l'autre non. La musique mécanique est une industrie, la musique vivante un travail artisanal, individuel, à la main.

Mais supposons que l'on perfectionne le gramophone et la musique de film au point que toute la série des harmoniques responsables du timbre trouve à s'inscrire sur le disque ou le film ; supposons que, par un procédé quelconque, on rende à la sonorité de la musique enregistrée sa plasticité, et ainsi de suite. Dans ce cas – difficile à imaginer aujourd'hui –, la lecture de la musique enregistrée doit être absolument semblable à la musique vivante dont elle est la trace.

Même dans ce cas, face aux boîtes de conserves musicales que l'on aura engrangées, la musique vivante aura une supériorité qui reste impossible à compenser ou à remplacer. Elle réside dans la variabilité de la musique vivante. Ce qui est vivant change d'instant en instant : la musique fixée par des machines se fige dans l'immuable. Notre notation musicale, on le sait, couche sur le papier, de manière plus ou moins défectueuse, l'idée du compositeur ; c'est pourquoi l'existence de machines qui peuvent fixer de manière pratiquement exacte toutes les idées et intentions du compositeur est très importante. Cependant, le compositeur lui-même, lorsqu'il interprète sa propre œuvre, ne l'exécute pas chaque fois de façon absolument semblable. Pourquoi ? Parce qu'il vit ; parce qu'il appartient à la nature du vivant d'être éternellement changeant. Ainsi, même si l'on parvenait à conserver parfaitement, avec un procédé absolument parfait, les œuvres d'un compositeur selon sa conception à tel instant donné, on ne saurait conseiller l'audition constante de ces œuvres sous cette seule forme. Avec le temps, l'œuvre serait enveloppée d'ennui. Car on peut imaginer qu'en une autre occasion le compositeur lui-même ait interprété ses œuvres d'une manière plus belle, ou peut-être moins belle, mais en tout cas

différente. Et l'on peut imaginer qu'il en va de même pour un artiste interprète, du moins pour celui qui, en tant qu'artiste, a autant de valeur que ledit compositeur. Si bien que même la phonographie la plus parfaite que l'on puisse imaginer ne compensera jamais totalement la musique vivante.

Avec tout cela, je ne veux absolument pas dire qu'il ne faut pas de musique mécanique, je veux dire simplement que la musique mécanique ne peut pas remplacer la musique vivante ; exactement comme la photographie, si artistique soit-elle, ne saurait remplacer la peinture, ou le cinéma le théâtre. Il est possible qu'un jour la musique mécanique puisse produire indépendamment quelque chose de valeur, ainsi que nous l'attendons depuis longtemps du cinéma *, mais en vain. Ce serait en tout cas un gain.

*
Le hongrois dit
littéralement : « théâtre
d'images animées »
(*mozgóképszínház*).

Le mal serait, toutefois, que la musique mécanique inonde l'univers au détriment de la musique vivante, exactement comme les produits de l'industrie l'ont fait au détriment de l'artisanat manuel.

Je conclurai avec cette supplique : que la providence protège nos descendants de ce fléau !



Szendy, Peter (translator), and Béla Bartók, "La musique mécanique", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 27-40.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

2

Pistes

MARC BATTIER

HUGUES DUFOURT

RENÉ CAUSSÉ

UNE NOUVELLE GÉOMÉTRIE DU SON

Le paradoxe de la lutherie électronique

MARC BATTIER

L'innovation dans le domaine de la facture instrumentale pourrait sans doute être reconduite, du moins en ce qui concerne le XIX^e siècle, à deux motivations principales : améliorer l'intonation et augmenter la puissance ¹. Les recherches portaient généralement sur des instruments déjà en usage, et elles doivent être comprises dans le contexte d'un orchestre qui change de nature : il se structure progressivement en familles d'instruments, si bien que la facture se stabilise de manière homogène. Par ailleurs, ce que Hugues Dufourt a pu appeler « l'artifice d'écriture dans la musique occidentale ² » a bien partie liée avec la transcription : l'exécution musicale repose sur une notation et exige des instruments qui répondent à des normes identiques, quel que soit leur pays d'origine. D'où l'éclosion d'une *industrie* de la lutherie ³.

Le XX^e siècle aura quant à lui fait surgir avec une acuité nouvelle cet autre motif : l'attrait de la machine, et l'éventuelle exploitation commerciale de la mécanisation de l'exécution musicale. Ce motif est loin d'être simple, et un énoncé du type « si le piano devient mécanique, c'est que l'on peut se passer de pianiste... » serait immédiatement infirmé par des compositeurs qui, comme Igor Stravinsky ou Conlon Nancarrow, voient dans ce nouvel instrument un

1.

Mentionnons aussi la question de l'aisance dans le jeu instrumental, afin de satisfaire à une exigence croissante de virtuosité.

Dans son étude sur « L'innovation instrumentale devant l'Académie (1803-1851) » (*Musique et médiations. Le métier, l'instrument, l'oreille*, Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (eds.), Paris, Klincksieck, 1994, p. 197-249), JOËL-MARIE FAUQUET a montré que, dans le cas des cors, l'amélioration de la justesse allait de pair avec une extension de l'ambitus. Non sans occasionner quelques désagréments, comme en témoigne Berlioz : « En outre, les cornistes maintenant, à cause de la facilité que les pistons ou cylindres leur donnent de mettre leurs instruments dans divers tons, ne se servent que du cor en *fa*, quel que soit le ton indiqué par l'auteur. Cet usage amène une foule d'inconvénients dont le chef d'orchestre doit mettre tous ses soins à préserver les œuvres des compositeurs qui savent écrire. »

2.

Musique, pouvoir, écriture, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 177-189.

3.

Comme le remarque FLORENCE GÉTREAU (*Instrumentistes et luthiers*

parisiens.... Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988, p. 11), « il aura fallu presque deux siècles de maturation à ce métier pour arriver à une définition proche de notre conception moderne de l'artisanat d'art ».

moyen d'expression inédit.

Les quelques jalons qui suivent devraient permettre de saisir les enjeux et les paradoxes d'une *nouvelle géométrie du son*, de suivre aussi les retombées de ce bouleversement décisif que fut l'exploitation de l'électricité dans la lutherie.

De la reproductibilité technique à l'électricité comme source sonore

Avant même la naissance de la radiophonie, la littérature exploite le thème de la phonographie. La voix gravée, idéalisée par l'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam⁴, retient les écrivains par son ambiguïté : enregistrer l'éphémère, reproduire fidèlement le son d'un être absent. La fiction semble chercher un sens aux sons troublants des nouvelles machines. Dans son texte cruel et merveilleux de 1914, *Locus solus*, Raymond Roussel confère ainsi un rôle magique au phonographe. Lucius, rendu fou par le meurtre de sa fille, recrée sa voix en gravant patiemment un sillon dans la cire :

« Se retournant vers nous pour ranger son as, Lucius, posant la tablette verte à plat sur le guéridon, saisit l'appareil acoustique, dont il promena doucement l'aiguille d'or presque verticale sur la ligne que formaient les marques. La pointe, remuant sur ce chemin rugueux, transmet maintes vibrations à la membrane, et, s'échappant du cornet, une voix de femme, pareille à celle de Malvina, chantait clairement sur les notes demandées : "O Rébecca..." Par le procédé soumis à nos yeux, le fou, paraissait-il, créait artificiellement toutes sortes de voix humaines⁵. »

5.

RAYMOND ROUSSEL, *Locus solus*, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 1979, p. 207.

C'est donc dans ce contexte que s'annonce l'ère de l'instrument électrique, dès le tournant du siècle. Précédé d'expériences sans lendemain, le Telharmonium – conçu en 1900 par l'ingénieur américain Thaddeus Cahill – est considéré comme le premier essai significatif dans ce domaine. En même temps qu'il invente la machine à écrire électrique, Cahill réalise un instrument fondé sur la synchronisation d'un système électromécanique, pourvu de trois claviers et joué à deux ou quatre mains ; les sons proviennent de la création d'un signal électrique dans un circuit placé devant un alternateur (*dynamo* en anglais, ce

qui explique le nom plus connu de *Dynamophone*). Avant l'amplification du signal électrique (elle ne sera mise au point qu'en 1906), Cahill doit avoir recours à des alternateurs volumineux capables de produire l'énergie nécessaire : l'ensemble pèse plus de deux cents tonnes. Trois modèles successifs furent réalisés. Conçue comme un projet commercial, l'entreprise bénéficie d'un appui financier considérable de la part de banquiers et d'investisseurs. Avant le haut-parleur, le téléphone représentait en effet le seul moyen de rendre le signal sonore audible. Et de fait, le son du Telharmonium pouvait être écouté sur abonnement par téléphone ⁶, ou encore dans le Telharmonium Hall de New York (pour ces exécutions publiques, un pavillon de carton était disposé devant l'écouteur).

Malgré son ambition commerciale, l'invention de l'instrument électrique de Cahill ne résonne guère dans l'imaginaire des musiciens de l'époque. Busoni, ayant lu un article sur le Telharmonium, est l'un des seuls à s'enthousiasmer sur les possibilités de l'instrument : il met surtout en avant l'exploration de nouvelles échelles (l'instrument est fondé sur l'intonation juste, et son tempérament peut être modifié). En 1915, Edgard Varèse visite également l'atelier de Cahill : il rapporte qu'il est plutôt déçu, vraisemblablement en raison de l'insipide répertoire auquel l'instrument est consacré.

La véritable révolution viendra de la production du son au sein d'un circuit électronique (lampe à vide ou, plus tard, semi-conducteur). C'est grâce à la radio, champ d'expérimentation de la technologie la plus avancée de l'époque, que naît l'instrument électronique. L'invention de la lampe que Lee De Forest baptise « audion » (1906) permet d'amplifier l'intensité du courant électrique ; grâce à elle, la technologie de la radio prend son essor avec l'apparition de la technique de l'effet hétérodyne, plus connue sous le nom de modulation d'amplitude. La réception radiophonique fondée sur ce procédé (elle existe encore de nos jours) était très sensible aux variations du champ électromagnétique de l'appareil ; en approchant la main des circuits de réception, on pouvait produire un sifflement parasite. Lee De Forest transforma le premier ce défaut en avantage, et conçut en 1915 le « piano audion », qui fut l'ancêtre de toute une génération d'instruments (la plupart monodiques) construits sur ce principe : le clavier à lampes de Givelet (1927) ou l'orgue radioélectrique et le piano automatique de Givelet et Coupleux (1929), l'Electronde (1929), la Radiophonette

6.

Ce mode de diffusion avait déjà été expérimenté par Edison en 1889, avec un concert d'abord téléphoné sur le territoire américain, puis quelques années plus tard à Londres (avec l'inauguration du Crystal Palace) et à Paris (avec le Théâtrophone).

(1930), l'Ondium Péchadre (1930) ou la mystérieuse Croix Sonore de Nicolas Oboukhov (1935). Du Dynaphone de René Bertrand (mis au point en 1927 et utilisé par Arthur Honegger pour *Rose de métal* en 1928), Edgard Varèse, qui avait rencontré son inventeur en 1913 au sein du groupe d'artistes qu'il fréquentait, déclara : « J'avais une obsession : la création d'un nouvel instrument qui libérerait la musique du système tempéré. [...] avec Bertrand [...] je savais qu'il y avait enfin là des possibilités ⁷. » Ces instruments offraient une grande variété de modes d'accès : claviers, mais aussi cadrans (Dynaphone) ou contrôles par proximité (Croix Sonore).

7.

EDGARD VARESE,
« Rétrospective », *Ecrits*,
Paris, Christian Bourgois,
1983, p. 186.

Parmi les machines musicales issues de la radioélectricité, l'étherphone, les ondes Martenot, le Trautonium et les instruments de Jörg Mager marquèrent profondément leur époque.

C'est en 1921 à Saint-Petersbourg qu'un jeune chimiste, Léon Theremin, découvre les possibilités sonores du dispositif qu'il a élaboré pour mesurer les différences de pression d'un gaz. Ce dispositif de sonification deviendra l'un des instruments électroniques les plus connus, puisqu'on en fabrique encore aujourd'hui. On en joue en déplaçant les mains devant deux antennes, qui captent les variations de champ électromagnétique et les traduisent en fréquence et en amplitude. Connu d'abord sous le nom d'étherphone, puis de theremin, l'instrument correspondait à la politique d'électrification de Lénine, si bien qu'en 1927 Léon Theremin fut envoyé en tournée en Europe. A Paris, il présente un concert-conférence, d'abord le 6 décembre à la salle Gaveau, puis deux jours plus tard à l'Opéra de Paris. Le commentaire d'un journaliste, publié dans *Le Monde musical*, nous éclaire sur l'aveuglement produit par l'absolue nouveauté : l'instrument, présenté « devant un auditoire de savants et de chercheurs des plus connus, a produit sur le public la plus grande sensation. Les appareils radioélectriques construits par M. Theremin touchent réellement aux limites du merveilleux, ils ne donnent pas seulement la possibilité de faire de la musique par un simple mouvement des mains dans l'espace, mais ils permettent aussi à l'exécutant de donner au son produit le timbre des instruments à vent et à cordes les plus différents, et même de la voix humaine, à volonté et à la perfection. Il s'agit d'une invention technique de la plus haute importance dont l'avenir peut se comparer à celui de la TSF et du téléphone ».

A New York, l'instrument fut commercialisé par la firme américaine RCA

en 1929, dans l'espoir d'en faire un instrument domestique ; puisqu'il était dépourvu de clavier, il pourrait être aisément appris par les amateurs pour interpréter de la musique de salon. Si le krach qui survint quelques semaines plus tard força RCA à retirer l'instrument du marché, non sans en avoir auparavant vendu environ deux cents exemplaires, la « voix de l'éther » s'éteignit avant tout à cause du désenchantement du public : l'instrument demandait un véritable apprentissage, et ne pouvait être bien joué qu'à la condition d'avoir un sens infallible des hauteurs. Le répertoire est donc mince, et il doit se satisfaire trop souvent de fades transcriptions que Theremin et ses amis interprètent volontiers au sein d'un trio d'instruments connu sous le nom d'Electrio, comprenant une version de son invention sous la forme d'un violoncelle. La tentative que fit Varèse d'utiliser deux theremins dans la création d'*Ecuatorial* à New York en 1934 ne fut pas satisfaisante, l'inventeur refusant d'équiper son instrument de claviers : à l'avenir, l'œuvre sera interprétée avec deux ondes Martenot. Quoiqu'il en soit, le theremin reste le premier instrument électronique à avoir connu une commercialisation à grande échelle⁸.

En Allemagne, les instruments de Jörg Mager furent le reflet de l'une des personnalités les plus inventives de cette première moitié de siècle. L'un des buts de Mager était d'explorer les possibilités compositionnelles des micro-intervalles ; pour produire des quarts de ton, il réalisa en 1910 un harmonium microtonal, puis, en 1921, un instrument électronique sur le principe de l'effet hétérodyne, l'Elektrophon⁹. Les instruments que Mager conçut par la suite à partir de cette première expérience lui permirent d'affronter ce qui constitue encore une difficulté majeure : la création de timbres variés au moyen de filtres ; ils furent aussi équipés de claviers conventionnels en remplacement du cadran d'origine. A l'invitation de Winifred Wagner, son Partiturophon de 1930 – un instrument monodique – fut utilisé pour des effets sonores dans trois volets du *Ring* présentés à Bayreuth en 1931, ainsi que pour les sons de cloches de *Parsifal*. La politique du Reich mit bientôt fin aux travaux de Mager, mais il y avait là une réponse, par l'électricité, aux tentatives de modification des instruments traditionnels en vue de réaliser des micro-intervalles et des tempéraments variés (pensons à Julián Carrillo, Ivan Wyschnegradsky ou encore Harry Partch, Lou Harrison et Robert Erickson).

C'est avec une préoccupation différente que Friedrich Trautwein conçoit

8.

Avec le compositeur Henry Cowell, Theremin développera également le Rhythmicon, fondé sur un principe de mouvements de roues transformés en son par cellules photoélectriques, afin de créer des structures rythmiques complexes.

9.

Le compositeur Alois Hába écrivit pour l'Elektrophon en 1922.

son Trautonium : il s'attaque directement au problème des timbres. Conçu sur un principe encore peu exploré et permettant la production d'ondes au spectre riche, le Trautonium fut commercialisé en 1932 par la firme Telefunken, sous le nom de « Concert Trautonium ». Très vite, il apparut qu'il s'agissait là d'un véritable instrument de musique, exigeant d'être pratiqué. Quelques œuvres furent composées pour lui, mais l'intérêt du public retomba bientôt et Telefunken en abandonna la construction.

En revanche, les « ondes » de Maurice Martenot (1928) connurent en France un succès tel qu'elles restèrent longtemps l'instrument électronique le plus répandu. Martenot distinguait trois avancées liées au progrès de ce qu'il nommait la « lutherie électronique » : elles concernent l'étendue, le volume sonore et le timbre. Bien que monodique, puisque fondé lui aussi sur l'effet hétérodyne, son instrument exige de l'interprète une virtuosité certaine : s'ajoute au clavier un dispositif permettant le *portamento*, le *glissando* ou les micro-intervalles, tandis qu'une genouillère, réalisée plus tardivement, contrôle les différents timbres. L'instrument répond donc à la recherche d'espaces non tempérés, et l'inventeur accorde une attention soutenue à la variété des sonorités, en ajoutant des « diffuseurs » qui modifient volontairement le timbre, telle la célèbre « palme » de 1948. Voici comment, en 1953, Maurice Martenot exprimait sa foi en l'avenir de la lutherie électronique et en « l'alliance entre l'art du fabricant du luth et les moyens que nous offrent les techniques modernes » :

« Autrefois : le bois, la colle, les vernis, les boyaux. Aujourd'hui : l'électricité, les fils, les lampes électroniques et leurs circuits. En apparence, rien de commun : d'un côté, quelques matières premières élémentaires ; de l'autre, un assemblage parfois très complexe de petites pièces d'aspect bien étrange pour le profane, et cependant l'objectif est le même : mettre entre les mains de l'interprète un élément vibrant capable d'exprimer le plus fidèlement possible la musique qui chante en lui ¹⁰. »

10.

MAURICE MARTENOT,
« Lutherie électronique », *La
Musique et ses problèmes
contemporains 1953-1963.
Cahiers de la Compagnie
Madeleine Renaud - Jean-
Louis Barrault*, Paris,
Julliard, décembre 1963,
p. 77-85.

Produit par la société « La lutherie électronique », l'instrument va susciter de nombreuses œuvres (Dutilleux, Honegger, Jolivet, Messiaen, Oboukhov, Wyschnegradsky...), sans compter un nombre considérable de musiques de films ; il est encore fort prisé aujourd'hui par des compositeurs comme Michael Levinas, Costin Mioreanu, Tristan Murail ou Jean-Claude Risset... Toutefois,

les ondes Martenot n'ont guère réussi à s'imposer dans d'autres pays. Il reviendra à l'industrie du synthétiseur de franchir les frontières de façon décisive.

Ainsi, durant les années 20, trois conditions permirent l'éclosion des instruments fondés sur l'électricité : l'invention de la lampe amplificatrice, l'effet hétérodyne et enfin le haut-parleur, en usage dès 1925. Avec ce dernier, la question qui se profile est bien celle d'une éventuelle disparition de l'instrument au sens traditionnel. Mais, avant d'y venir, évoquons encore deux autres types qui viennent compléter les catégories instrumentales issues de la première moitié du siècle.

Instruments électromécaniques et électroacoustiques

Si les instruments électromécaniques ont été un vaste domaine d'expérimentation, c'est l'orgue Hammond qui en reste le seul représentant connu. Laurens Hammond était horloger à Chicago lorsqu'il inventa l'horloge électrique en 1920. C'est en cherchant à améliorer le principe de contrôle du mécanisme de l'horloge par le courant électrique qu'il mit au point un moteur asservi à la fréquence du courant électrique. En 1934, il eut l'idée d'appliquer cette invention à la musique. Le moteur, d'une grande régularité, mettait en rotation de petites roues dentées, dites « roues phoniques » : placées devant un circuit électrique, leur mouvement produit une onde électrique qui reproduit fidèlement la hauteur correspondant à la vitesse de rotation et le timbre donné par le profil des roues. Ce système électromécanique reprenait le principe du Telharmonium de Cahill, mais adapté à la technologie de son temps. L'instrument de l'horloger est le plus connu de cette descendance, mais beaucoup d'autres ont été conçus sur ce principe des « roues phoniques ». Le succès fut rapide : plusieurs milliers d'orgues furent vendus dans les premières années et, dans un pays en pleine construction, la clientèle comprenait nombre d'églises. Pourtant, Hammond rencontra des difficultés imprévues : face à l'opposition des constructeurs d'orgues traditionnels, il dut lutter auprès des tribunaux pour obtenir enfin le droit de donner à son instrument le nom d'*orgue*.

Le domaine de l'instrument électroacoustique, c'est au contraire l'association d'un instrument conventionnel avec l'électricité : la guitare électrique,

réponse technologique au problème de l'équilibre du son au sein d'un orchestre de jazz, en est le représentant le plus célèbre. Il semble d'ailleurs que le premier instrument à être amplifié par microphone fut une guitare hawaïenne, en 1931¹¹.

11.

Ces techniques d'amplification se sont aujourd'hui généralisées dans les procédés dits de « suivi de hauteur » (ou de timbre), permettant de « capter » le son et de le modifier de manière complexe (voir *infra*).

Studios et synthétiseurs : vers la musique sans instrument ?

De même que le théâtre, depuis le XVIII^e siècle, avait incité à concevoir des instruments de bruitage, de même le cinéma aura provoqué la naissance d'une industrie éphémère, reflet de l'importance croissante des bruits que nombre de compositeurs intègrent comme « citations » de l'environnement sonore : soit de façon directe (Erik Satie, George Antheil...), soit par l'introduction d'objets technologiques (les radios de John Cage, les métronomes de György Ligeti...). Les futuristes italiens constitueront cette tendance en système. Écoutons un témoin de 1915, le chorégraphe Diaghilev, décrivant à Stravinsky son enthousiasme pour les travaux de Marinetti et de Pratella :

« L'action de la danse doit être appuyée non par de la musique, mais par des sons, c'est-à-dire remplissant l'oreille harmoniquement. La source de ce "remplissage" ne devrait pas être reconnaissable. L'oreille ne doit pas remarquer les changements dans ces jonctions ou liaisons harmoniques – un son en rejoint simplement ou en pénètre un autre, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun rythme manifeste, parce que l'on n'entend ni le début ni la fin du son¹². »

12.

IGOR STRAVINSKY, *Souvenirs et commentaires*, Paris, Gallimard, 1963, p. 126.

13.

JOHN CAGE, « The future of music : Credo », *Silence*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1973 : « Je crois que l'utilisation du bruit pour faire de la musique continuera et s'accroîtra jusqu'à ce que nous atteignons une musique produite avec des instruments électriques. »

Quant à John Cage, un an avant d'inaugurer le piano préparé avec *Bacchante* (1938), il prédisait : « *I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments*¹³. »

Avec son *Etude aux chemins de fer* réalisée à partir d'enregistrements prélevés à la gare des Batignolles, lors d'une opération spécifique de « direction » des mouvements et des bruits divers, Pierre Schaeffer compose la première de ses cinq *Etudes de bruit*. La période qui s'ouvre alors, à partir de 1948, avec la musique dite « concrète », est caractérisée par un paradoxe : la musique, désormais, existe sans instrument. L'abandon de l'instrument est le corollaire de la

recherche de nouvelles sources sonores. Les sons « concrets » deviennent, dans le studio, des objets musicaux susceptibles d'un travail combinatoire. C'est l'époque des laboratoires, d'abord logés pour la plupart au cœur des organismes radiophoniques. Le modèle du studio de musique électronique imaginé par Werner Meyer-Eppler à la WDR (Westdeutscher Rundfunk) de Cologne comprend certes un instrument électronique, mais uniquement pour sa capacité à fournir des sons synthétiques. Cette époque « laborantine » redéfinit donc la production du son. Le mécanisme de l'instrument traditionnel – excitateur/résonateur – est désassemblé. Sur la base de la technologie électroacoustique des radios, on élabore une méthodologie spécifique qui permet de contrôler l'état et l'effet de chaque maillon de la chaîne de fabrication du son : « L'ère de l'instrument de musique s'achève pour céder le pas à l'ère des synthèses calculées ¹⁴. » C'est, selon l'expression de Hugues Dufourt, l'époque de la *dialectique du son usiné*. Oscillateurs, générateurs de bruit, synthétiseurs, sons pré-enregistrés soumis à une batterie de dispositifs destinés à les transformer (filtre, réverbération, modulateur en anneau, enveloppes d'amplitude, modulation de fréquence, compression ou dilatation de la hauteur ou de la durée...) : ces fonctions sont confiées à des dispositifs électroacoustiques d'abord manipulés, tant bien que mal, à la main, et souvent par des techniciens employés dans les studios. Bientôt, on les placera sous le contrôle d'automates électroniques, afin d'atteindre à une virtuosité et à une précision supérieures, avant de laisser à l'ordinateur le soin de les commander. L'appareillage électroacoustique que l'on trouve dans ces grands studios est en général assemblé à partir de machines destinées au travail technique et scientifique (tests, mesures...). Leur détournement à des fins artistiques ne va pas sans obstacles (coût des machines, frais d'entretien et de réparation, câblages spécifiques pour relier les machines entre elles), malgré le support logistique et l'expérience des radios.

La première tentative pour créer une machine destinée à remplacer définitivement le studio sera le synthétiseur de sons réalisé en 1952 par Harry Olson et Herbert Belar, auprès de la firme américaine Radio Corporation of America (RCA). Ses deux incarnations successives (1951-1955, puis 1957) sont constituées d'immenses armoires de circuits électroniques à lampes, capables de produire des sons de synthèse et de modifier les sons générés en fonction de commandes qui se déroulent sur un ruban de papier perforé. C'est précisément ce

14.

HUGUES DUFOURT, « La dialectique du son usiné », *Musique, pouvoir, écriture*, p. 295.

mode de pilotage par déroulement mécanique d'une partition qui attire le compositeur américain Milton Babbitt ; il y voit un moyen d'entendre avec la précision souhaitée les figures rythmiques complexes dérivées de sa méthode de composition sérielle. Pour Igor Stravinsky, « avec l'apparition du synthétiseur RCA, on ne peut regarder toute l'expérience de la musique électronique jusqu'à ce jour que comme un état prénatal de son développement ¹⁵ ».

15.
IGOR STRAVINSKY, *op. cit.*,
p. 124.

La résistance à l'introduction d'un instrument nouveau (telle qu'a pu la connaître l'orgue Hammond) sera cette fois le fait non de l'industrie, mais des syndicats de musiciens ; à la fin des années 50, ceux-ci déclenchent une lutte, d'ailleurs efficace, contre le dessein avoué de la firme RCA : imiter la musique de variétés dans l'espoir de remplacer un jour ceux qui l'interprètent. Pour la première fois sans doute, la menace de la musique mécanique devient réalité ; devant la détermination des musiciens américains, RCA recule et finit par abandonner le projet. C'est pourtant à la même époque que se prépare la plus grande mutation de l'organologie contemporaine : la synthèse du son par ordinateur, qui ne s'imposera que plus de dix ans après son invention par Max Mathews (1957).

Dans les années 60, la technologie du transistor et le développement des studios de musique électronique sont deux facteurs déterminants pour la naissance du synthétiseur moderne. Le transistor est ici un moyen au service d'un but précis : rendre accessibles les ressources nécessaires à la composition de musique électronique, disponibles seulement dans les studios institutionnels ou commerciaux pourvus d'équipement onéreux. Contrairement à ce que le développement du synthétiseur pourrait laisser croire, il est conçu non pas comme un instrument mais bien comme un *studio en miniature*. Trois inventions simultanées marquent son apparition. A Rome en 1964, l'ingénieur Paolo Ketoff réalise, à la demande du Studio de musique électronique, le synthétiseur imaginé par Otto Luening, de l'Académie américaine. Ketoff – qui, sous l'impulsion du compositeur Gino Marinuzzi, avait déjà mis au point un synthétiseur destiné à la musique de cinéma : le Fonosynth – baptise Synket cette nouvelle réalisation. Malgré sa technologie quelque peu rudimentaire, l'instrument présente déjà les caractéristiques du synthétiseur moderne : plusieurs oscillateurs en guise de sources sonores électroniques, un générateur de bruit blanc, des filtres modifiant les timbres et un système de modulation des fréquences. Les dispositifs

sont commandés par trois claviers de deux octaves chacun. Né comme instrument de studio, le Synket est très vite utilisé en direct et en concert par un compositeur alors en résidence à Rome, John Eaton (*Songs for R.P.B.*, 1965) ; il serait donc vraisemblablement le premier synthétiseur de musique électronique « vivante » (*live*).

Les instruments des Américains Robert Moog et Donald Buchla ont été également conçus vers 1964 : le premier en collaboration avec le compositeur Herbert Deutsch, le second en réponse à une commande du San Francisco Tape Music Center. Ils sont transistorisés et réunissent, avec un faible encombrement, de nombreuses fonctions de synthèse et de traitement du son. A la différence de celles du Synket, ces fonctions sont matérialisées sous forme de modules autonomes ; le synthétiseur peut être construit en combinant des modules différents selon son utilisation. Les modules sont reliés entre eux par des câbles qui conduisent les signaux audio, ainsi que les tensions destinées à la commande des modules ou à la circulation d'impulsions de déclenchement. S'ajoute à cela un clavier devant faciliter le pilotage, bien que les organes de commande ne soient pas polyphoniques : au mieux, le clavier de Buchla est capable de produire quelques tensions électriques simultanées. D'où l'adjonction d'un autre dispositif de production automatique des tensions de commande : le « séquenceur ».

Le synthétiseur, d'abord conçu comme une miniaturisation des fonctions du studio de musique électronique, dépasse son modèle dans deux directions opposées. D'une part, la technologie de la commande en tension le rapproche d'une *machine* chargée de la production de sons sous contrôle d'une programmation. D'autre part, sa taille réduite lui ouvre bientôt le chemin de la scène – même si c'est l'imposant appareil de W. Carlos qui le rend populaire en 1968, avec le disque *Switched on Bach* produit par Rachel Elkind. Reposant sur le succès commercial d'artistes tels que Keith Emerson, le son électronique devint peu à peu familier à un public plus large. Il fut donc rapidement pris en charge par une industrie naissante, afin de définir un modèle de synthétiseur plus adapté aux besoins de la scène : notamment par la programmation des sons en usine et par le concept de « voix »¹⁶.

Avec l'apparition du synthétiseur numérique, ce que nous appelions le paradoxe de la lutherie électronique se révèle dans toute son acuité. C'est entre

16.

Ladite « voix » est composée d'un oscillateur électronique, d'un filtre modifiant le timbre et d'un système appliquant une enveloppe d'amplitude, sous le contrôle d'un clavier encore monophonique.

17. Jusqu'à la fin des années 70, les ventes ne dépassaient pas les cinquante exemplaires.

18. Cf. MAX MATHEWS, « The digital computer as a musical instrument », *Science*, vol. 142, novembre 1963, p. 553-557.

19. Voir CLAUDE CADOZ, M. LUCIANI ET J.-L. FLORENS, « Responsive input devices and sound synthesis by simulation of instrumental mechanisms », *Computer Music Journal*, vol. 8, n° 3, 1984, p. 60-73.

20. YVES POTARD, PIERRE-FRANÇOIS BAINÉE ET JEAN-BAPTISTE BARRIERE, « Méthodologie de synthèse du timbre : l'exemple des modèles de résonance », *Le Timbre, métaphore pour la composition*, J.-B. Barrière (ed.), Paris, coédition Ircam - Centre Georges-Pompidou et Christian Bourgois, 1991, p. 135-163.

21. Pour un historique et une description des modèles de synthèse, voir JEAN-CLAUDE RISSET, « Synthèse et matériau musical », *Les Cahiers de l'Ircam, Recherche et musique*, n° 2, 1993, p. 43-65.

1972 et 1974 que le premier synthétiseur numérique fut conçu à Dartmouth College aux Etats-Unis, sous l'impulsion du compositeur Jon Appleton. Commercialisé par la firme New England Digital sous le nom de Dartmouth Digital Synthesizer, il comprend un micro-ordinateur et, dans un boîtier séparé, un appareil numérique câblé calculant l'onde sonore en temps réel sous le contrôle de l'ordinateur. L'ensemble n'est guère assimilable à un instrument, puisque le musicien doit élaborer un programme qui, durant son exécution, envoie des commandes au synthétiseur. Certes, celui-ci effectue la synthèse du son en temps réel – condition nécessaire du statut d'instrument de musique ; de plus, comme le musicien peut modifier les processus de calcul durant l'exécution, on peut parler d'un certain degré d'interactivité. Mais il reste que la programmation et le calcul l'emportent. Ce n'est qu'une fois doté d'un clavier de type piano que l'appareil – dont l'interface avait donc été repensée sur le modèle instrumental – connut un succès commercial¹⁷. Sous le nom de Synclavier II, il devint rapidement l'instrument de référence des studios, où il fut largement utilisé pour les musiques de films. Mais son statut restait cependant ambigu : à la fois instrument et machine, le Synclavier incarne l'ambivalence des appareils de production numérique du son qui répondent – parfois harmonieusement – à des besoins dissemblables, voire divergents.

L'ordinateur : instrument, « hyperinstrument » ou réseau ?

L'informatique musicale, dont nous ne retracerons pas ici l'histoire, pose plus radicalement encore la question de la nature de l'instrument¹⁸. Le son numérique, calculé par un programme, est en effet volontiers conçu comme une véritable lutherie calquée sur des « modèles » de synthèse. Si la modulation de fréquence fut l'un des plus répandus, aujourd'hui d'autres modèles tentent les chercheurs et les compositeurs : synthèse additive, synthèse par modèles physiques¹⁹ ou par modèles de résonance²⁰, toutes rendues accessibles par la puissance de calcul des ordinateurs modernes. Ces « modèles » simulent donc une lutherie dans le dessein de produire ou de transformer une onde sonore²¹. On peut en « jouer » de deux manières : en décrivant des « modes de jeu » (modifi-

cation du comportement de l'instrument dans le temps), et en définissant une partition, une sorte de « tablature » chargée de dérouler une séquence de commandes.

Les modèles de synthèse cèdent de plus en plus, aujourd'hui, à la tentation de l'imitation fidèle de sons instrumentaux, condition du succès populaire : le vieux démon du synthétiseur RCA n'a sans doute pas été vaincu. C'est l'échantillonneur, apparu au milieu des années 80, qui l'incarne désormais. En réunissant plusieurs instruments échantillonnés dans un même appareil, l'industrie offre au musicien non plus un instrument mais un orchestre, à l'image des instruments mécaniques que furent les Orchestrions. L'échantillonneur présente également l'aspect d'un système de reproduction hautement flexible : c'est un outil fréquemment utilisé en remplacement de la bande magnétique dans les musiques mixtes. Mais, dès lors, s'agit-il encore d'un instrument au sens traditionnel du mot ?

Lorsque Giuseppe Di Giugno imagine la « 4X » (Ircam, 1980), il franchit un pas décisif : son processeur, non content de calculer les sons dans l'instant même où il en reçoit l'instigation, devra par ailleurs obéir aux commandes qui viendront modifier les données. C'est l'émergence de l'interactivité en temps réel. Synthétiseur le plus puissant de son époque, ladite 4X fut pourtant employée différemment : l'instrument en projet céda la place à une machine à traiter les sons. C'est par ce biais que Pierre Boulez aborde la composition de *Répons* (1981-1989). Cette œuvre est le premier exemple de réappropriation machinique du geste de l'instrumentiste : une « enveloppe » extraite du geste instrumental est appliquée, en fonction de la partition, au matériau électronique et à sa conduite. Depuis, ce champ aura fait l'objet de nombre d'explorations, dans lesquelles l'ordinateur « écoute » le jeu instrumental, y répond en formulant des propositions variées : imitation, transposition, contradiction... A cet effet, la communication entre l'instrument et la machine devait être assouplie : d'où la recherche d'« interfaces » de différentes sortes. Le protocole de communication Midi (1983) est l'un des premiers, mais d'autres dispositifs de contrôle gestuel plus ou moins conventionnels (parfois expérimentaux, comme ceux issus des recherches de l'Acroe sous la direction de Claude Cadoz) ont vu le jour.

Dès lors, absent des laboratoires de la musique électronique ou simulé à l'aide de la puissance de l'ordinateur, l'instrument – au sens traditionnel et res-

treint du terme – n'est plus le véhicule nécessaire pour la matérialisation acoustique de la musique. Le geste une fois dissocié de la production sonore proprement dite, ledit instrument devient plutôt « interface », « contrôleur » ou « hyper-instrument », et son enveloppe matérielle, si novatrice ou insolite soit-elle, est uniquement destinée à piloter un dispositif numérique. Dans cette évolution vers une dématérialisation, dans ce déplacement vers le domaine du *symbolique*, l'instrument se crée par interconnexion de réseaux : il devient un environnement *réticulé*.

Avec le XX^e siècle l'instrument a donc connu une transformation radicale : à côté de son rôle traditionnel de dispositif d'interprétation, il est aussi devenu outil de composition. En donnant une place croissante à la machine et au calcul, cette approche ne va-t-elle pas précipiter l'avènement de l'instrument « virtuel » ? Et, à leur tour, ces « configurations » virtuelles ne sont-elles pas portées à briser cette relation : le geste du musicien en prise avec sa lutherie ?

C'est que l'instrument du XX^e siècle ne s'est pas contenté d'élargir le champ de la matière sonore, même si cela fut accompli de façon radicale. Il n'est pas réductible à sa seule action sur le timbre ou les limites physiques du son. Il s'est placé au cœur du processus de création, il en est indissociable. Le luthier, l'inventeur et le compositeur, tous ont su le transformer au gré des phases que connaît cette activité : faire de la musique.



Battier, Marc, "Une nouvelle géométrie du son: Le paradoxe de la lutherie électronique", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* /7 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 43-56.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

L'INSTRUMENT PHILOSOPHE

*Entretien avec Hugues Dufourt**

PROPOS RECUEILLIS PAR PETER SZENDY

*

Entretien réalisé à Paris
le 7 avril 1995.

Rappelons, en guise de contexte liminaire, les premières lignes d'un article que vous aviez publié en 1981 dans la revue Critique : « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale ¹ ». On peut y lire notamment ceci : « Dès l'origine, aux abords de l'an mille, [la musique occidentale] prend implicitement parti pour l'écriture et les techniques, pour le calcul et les machines, pour les médiations instrumentales et l'ordre contre nature de la volonté humaine. De la tradition faustienne, elle partage les principaux attributs, à savoir la fabrication des outils, le travail mécanique, la mesure du temps et l'opiniâtre besogne de la plume. [...] Le musicien européen retient d'ailleurs de ses origines la mentalité d'un copiste et d'un constructeur d'automates. » Quelles sont les archives, quels sont les symptômes dans lesquels vous déchiffrez les traces de ce que vous appelez aussi une imagination « captivée par la science des machines et du mouvement » ?

Il y a un certain nombre de références que je n'ai jamais vraiment eu l'occasion de donner dans mes travaux publiés, sauf peut-être dans une étude parue récemment – « Musique et principes de la pensée moderne ² » –, qui est d'ailleurs le prolongement, voire l'explicitation théorique de « L'artifice d'écriture... ». Dans un vaste travail resté inédit, je m'étais intéressé à l'histoire des mutations structurales de la musique occidentale, et plus particulièrement au Moyen Âge. Non pas ce Moyen Âge idéalisé ou conservateur qui associe Jeanne d'Arc et les

1.

Repris dans HUGUES
DUFOURT, *Musique, pouvoir,
écriture*, Paris, Christian
Bourgeois, 1991, p. 177 et sq.

2.

*Musique et médiations. Le
métier, l'instrument,
l'oreille*, Hugues Dufourt et
Joël-Marie Fauquet (eds.),
Paris, Klincksieck, 1994.

cathédrales, mais un autre Moyen Âge : celui qui apporte tant d'innovations par rapport au monde antique, celui que l'on pourrait véritablement considérer comme étant l'ère de l'invention de la technique et des machines.

Et je voudrais faire signe, ici, vers un auteur qui, aujourd'hui encore, sent le soufre : Oswald Spengler. Spengler, dans *Le Déclin de l'Occident*, s'est attaqué à la définition du phénomène occidental, en tentant d'en analyser l'originalité en tant que processus de civilisation. Spengler est du reste le passage obligé, le maillon qui relie Nietzsche à Heidegger, notamment quant à la réflexion de ce dernier sur l'essence de la technique. Il aura fallu cette médiation de Spengler pour permettre l'éclosion – quelque peu douteuse d'ailleurs – de la pensée allemande sur la philosophie de la machine, dans la première moitié du siècle. Je dis douteuse, car il s'agit d'une philosophie essentiellement vitaliste : elle décrit la machine au titre de la vie, tout en l'exaltant dans la guerre et en faisant l'impasse sur les conflits sociaux qui y conduisent. Mes interrogations sur la technique ont beaucoup plus à voir avec les Lumières, avec les réflexions de l'*Encyclopédie* ; avec celles, aussi, de Rousseau qui, bien qu'étant un contempteur de la technique, ne la rejette pas dans ces termes irrecevables du biologisme allemand.

Il est évident que la musique instrumentale a été d'abord et avant tout allemande. Réfléchir sur l'instrument de musique, sur l'idiome de la musique instrumentale, c'est se situer d'emblée sur le terrain de la musique allemande, et l'on ne saurait donc faire l'économie de son histoire. Prenons, *a contrario*, l'exemple de la révolution que Gluck a pu opérer au XVIII^e siècle. Gluck a en quelque sorte renouvelé le genre de l'opéra, il a créé un art de synthèse en fusionnant des héritages aussi bien allemands que français ou italiens ; mais il n'intervient absolument pas dans l'histoire de la musique instrumentale. On peut donc parfaitement imaginer une révolution musicale d'essence politique qui soit contemporaine d'une révolution instrumentale, sans du tout avoir partie liée avec celle-ci. Du reste, il serait intéressant de comparer l'œuvre de Gluck avec la nouvelle musique instrumentale, en particulier celle de Haydn, de Carl Ditters von Dittersdorf ou d'autres encore. La musique instrumentale – celle qui va fonder le « style classique », tel qu'il fut décrit par Charles Rosen³ – doit son essence à un idiome instrumental, à une différenciation de l'instrument en fonctions et en genres spécifiés (musique de chambre, quatuor à cordes, symphonie...).

3.

Le Style classique, traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Gallimard, 1978.

Je voudrais encore faire signe, ici, vers Maurice Pradines, qui, dans ses travaux sur la question de la vie et de la technique, a su faire le lien entre l'Allemagne et la France. Son *Traité de psychologie générale* consacre un livre entier au rapport d'affranchissement progressif de la technique face à la vie. Et, avant même d'aborder la technique autonome, Pradines analyse les formes d'émancipation que la vie peut prendre par rapport à elle-même, notamment par la création de la voix : phénomène biologique universel, animal avant d'être humain, la voix n'est pas d'abord communication mais est bien une manière de jouer avec la vie, de se détacher des fonctions adaptatives de la sensation. Pradines – précédé en cela par Espinas ou Bergson – analyse aussi l'histoire des techniques comme techniques humaines, comme émancipation progressive d'un geste fabricant vis-à-vis d'une plasticité originelle qui est celle de la technique vitale.

Il faudrait mentionner bien d'autres auteurs encore – Pierre-Maxime Schuhl dans son ouvrage *Machinisme et Philosophie*, Leroi-Gourhan dans *Le Geste et la Parole*, mais aussi Georges Canguilhem, Gaston Bachelard, Gilbert Simondon, Bertrand Gille, François Dagognet... La raison de ce vaste détour est que toute réflexion sur la musique instrumentale rejoint la question : qu'est-ce que l'Occident ? C'est pourquoi je me suis intéressé à cette émancipation occidentale de la musique par le biais d'une pensée à la fois graphique et mécaniste. Car, d'une certaine manière, faire des croquis, des schémas, des projections, c'est déjà l'essence de la technologie. La musique, qu'elle le veuille ou non, est prise dans ce rapport fondamental de l'écriture à la machine : elle est prise dans ce processus de rationalisation des techniques et d'instrumentalisation de l'écriture.

Or, par rapport à l'Antiquité, la pensée médiévale se définit justement par l'introduction de nombre d'algorithmes extrêmement souples – pensons aux mathématiciens de l'école de Paris, au début du XIV^e siècle –, dont le corrélat était l'écriture musicale de Philippe de Vitry et de Guillaume de Machaut⁴. Les mathématiques, pour la première fois, parviennent à s'appliquer aux représentations graphiques ; en introduisant la fonction et la relation dans le domaine musical, elles suppléent et supplantent le rôle traditionnel de la mémoire, elles remplacent l'oreille et l'oralité par la vue et la combinatoire. On pourrait même dire, sans trop forcer les choses, qu'il y a au XIII^e siècle et au début du XIV^e une

4.

Cf. HUGUES DUFOURT, « Musique, mathésis et crise, de l'Antiquité à l'âge classique », *Mathématiques et art*, Maurice Loi (ed.), Paris, Hermann, 1995.

concomitance entre l'idée du mouvement perpétuel – c'est-à-dire l'automate – et ce qui sera le canon et la fugue. Le canon, la fugue, les figures contrapuntiques en général sont des automates musicaux.

Vous parliez à l'instant de l'Encyclopédie, et je vous ai entendu récemment qualifier Diderot de « philosophe de l'organologie ». J'aurais voulu relire avec vous tout ce passage du fameux Entretien entre d'Alembert et Diderot où il est question d'un « instrument philosophe » ; je me contente d'en citer ces quelques lignes, où Diderot demande à d'Alembert de considérer « la différence de l'instrument philosophe et de l'instrument clavecin ⁵ » : « DIDEROT. — [...] L'instrument philosophe est sensible ; il est en même temps le musicien et l'instrument. Comme sensible, il a la conscience momentanée du son qu'il rend ; comme animal, il en a la mémoire. Cette faculté organique, en liant les sons en lui-même, y produit et conserve la mélodie. Supposez au clavecin de la sensibilité et de la mémoire, et dites-moi s'il ne se répétera pas de lui-même les airs que vous aurez exécutés sur ses touches. Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. [...] D'ALEMBERT. — J'entends. Ainsi donc, si ce clavecin sensible et animé était encore doué de la faculté de se nourrir et de se reproduire, il vivrait et engendrerait de lui-même, ou avec sa femelle, de petits clavecins vivants et résonnants. DIDEROT. — Sans doute. [...] »

5.

DIDEROT, *Œuvres*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1951, p. 880 et sq.

Ce serait une bonne définition, une définition idéale de l'Ircam, pour vous et pour moi !

Bien que Diderot soit le défenseur des techniques les plus avancées de son temps, il est l'homme du geste, de la première improvisation, de l'esquisse, du non-fini. C'est ce qui fait d'ailleurs sa modernité dans ses traductions de l'activité artistique. Toujours est-il que Diderot se refuse à réduire l'instrument à un truchement mécanique : il récuserait certainement la pure technologie informatique, car pour lui, si l'instrument de musique passe par le prisme de la mécanique et de la technologie, il n'y a véritablement d'instrument *de musique* que si l'organe peut s'y investir et s'y prolonger. L'instrument *de musique* reste un dispositif de conversion des énergies à des fins expressives.

Il y a là une réflexion précieuse sur les rapports entre la plasticité propre à la vie et la démultiplication à l'infini des fonctions propre à la machine. L'ins-

trument de musique procède toujours par différenciation et synthèse : toute différenciation des fonctions appelle une synthèse nouvelle, et tout procès de réappropriation synthétique *répond* à la fonction instrumentale au sens où l'homme peut à nouveau s'y projeter.

Lorsque d'Alembert, dans le passage que je viens de citer, fait l'hypothèse d'un clavecin « doué de la faculté de se nourrir et de se reproduire », d'un clavecin qui « vivrait et engendrerait de lui-même, ou avec sa femelle, de petits clavecins vivants et résonnants », il y a là une proposition qui n'est pas sans rapport avec votre lecture de Canguilhem, dans un article intitulé « L'ordre du sensible ⁶ » : vous dites en effet que « le mode d'existence du vivant » pourrait bien être « celui de l'automatisme » et, « pour retourner la proposition », que « l'unique forme accomplie de l'automatisme, c'est le vivant qui la propose ».

6.
Repris dans *Musique, pouvoir, écriture*, p. 161 et sq.

C'est en effet une question importante, incontournable mais aussi embarrassante. Nous y avons réfléchi, Jean-Claude Risset et moi-même, lorsque nous nous sommes demandé ce que pourrait ou devrait être l'instrument du futur. Je cite les notes que nous avons prises à l'époque, pour n'en retenir que les points principaux. La question se pose, en effet, du geste instrumental et de ses médiations à travers des relais technologiques : on peut se demander si ce geste instrumental n'est pas appelé à disparaître avec les programmes, et si la fonction auto-reproductrice de l'automate – fonction qui, jusqu'à présent, a été l'apanage de la vie – ne serait pas en passe de suppléer, avec les techniques de l'intelligence artificielle, aux fonctions humaines. Ce qui, à tout le moins, nous paraissait introduire de nouvelles relations entre l'instrumentiste et l'instrument, et nous étions conscients du fait qu'il s'agit d'un tournant aussi important qu'à l'époque de Diderot. Il nous semblait également indispensable de souligner que l'instrument de musique *n'est pas* une machine : qu'il s'en distingue au moins par l'un de ses critères, à savoir la lenteur de son évolution, ou encore ce que l'on pourrait appeler sa longévité, de loin la plus grande dans l'histoire des techniques.

Et nous en arrivions à ces deux visions opposées, bien représentées par la position de Claude Cadoz d'une part, et celle de Jean-Baptiste Barrière d'autre

part : alors que le premier formalise le geste instrumental en retenant la notion de causalité comme essentielle, le second tend à dissoudre la causalité instrumentale pour ne retenir que les langages de programmation. Ce problème, ainsi posé, reste peut-être indécidable aujourd'hui ; mais l'antagonisme qui s'y donne à lire est significatif de notre époque. Je noterai simplement – en reprenant une idée de Jean-Claude Risset – que le *logiciel* est la forme que prend aujourd'hui le transfert technologique ; l'hypertexte du logiciel ne se décline pas, et il prend peut-être actuellement le relais de l'instrument de musique, dans sa capacité à résister au temps. Le problème de l'instrument du futur serait donc à poser sous l'angle du logiciel et de ses interfaces.

Depuis le début de notre entretien, je vous interroge implicitement sur un état singulier de l'instrument, conçu comme unité fédérant une pluralité de fonctions. Je me demandais, à vous entendre, s'il ne fallait pas revenir aussi sur ce présupposé qui réduirait l'instrument, au singulier, à un modèle peu ou prou organique ; bref, s'il ne fallait pas tenter de penser « l'instrument », qui ne serait donc plus un instrument un, à l'image des réseaux informatiques.

Il faudrait analyser, en termes à la fois de technologie et d'économie marxiste, ce nouvel aspect de la division du travail (scientifique, technologique, intellectuel et artistique). Nous avons affaire en effet à un nouveau procès de différenciation du travail en musique, procès qui s'attaque, au fond, à la fonction de production sonore. Ce qui était une persistance d'un ordre ancien – l'instrument de musique – semble menacé dans ses fondements, précisément par ce procès d'atomisation, de parcellisation, de réaménagement programmé des fonctions et des tâches. Dans un tel contexte, la production sonore devient l'affaire d'une ingénierie électro-acoustique ; ce qui, du reste, est déjà le cas de la majeure partie de l'industrie de la musique dite « de consommation », par opposition à la musique dite « d'art ». Le rap – qui serait en cela l'emblème absolu de la lutte des classes – s'est réapproprié ce procès de division du travail et de désappropriation des fonctions, pour à nouveau le faire sien dans une sorte de reconquête sauvage. Ces transformations de l'instrument ont lieu sur un fond d'intense violence sociale.

Dans le chapitre final de *Musique, pouvoir, écriture*⁷, vous estimez que « le travail traditionnel du compositeur, qui consiste à caractériser et différencier la couleur instrumentale, est loin d'être achevé ». Vous dites qu'« il faut indéfiniment reprendre l'inventaire des lois de voisinage, de similitude, de bonne forme qui gouvernent l'organisation auditive et régissent l'écriture instrumentale » ; et enfin, que « l'art de l'orchestration » est aujourd'hui « dans l'ambivalence, qui est la forme la plus profonde et intériorisée du mouvement », « à la frontière de ces deux ordres » que sont « la fusion » et « la désagrégation du complexe sonore ». A l'évidence, ces propos valent aussi – et peut-être surtout – pour votre propre pratique compositionnelle de l'instrumentation, que vous avez souvent décrite comme vouée à un certain « gauchissement », à l'exploration d'« arrangements paradoxaux », voire « contre nature ».

Il y a, de fait, plusieurs étapes dans ma production : dans *Erewhon, Saturne, Surgir et Antiphysis*, j'ai exploré assez systématiquement en effet les associations insolites, sans du tout rechercher pour autant le *bizarre*, qui tourne très vite à l'effet classé que, précisément, je souhaitais éviter. Et, de plus, mes associations disons les plus transgressives avaient pourtant un fondement historique. Elles s'appuyaient largement sur l'électroacoustique, qui à l'époque n'était déjà plus du tout expérimentale ; c'est du reste un point qui n'a pas été assez souligné concernant cette musique que j'ai qualifiée plus tard de « spectrale »⁸ : il s'agissait, dans mon esprit, non pas d'une pure conquête, mais au contraire d'une synthèse des acquis expérimentaux remontant aux années 45, voire au début du siècle, à l'époque de l'instrument de Cahill. Cette culture dont nous héritions était certes un peu moins raffinée dans le domaine de la *pop music*, mais celle-ci a néanmoins été l'élément porteur et novateur dans ce domaine qui m'intéressait particulièrement, à savoir la mixité ou la fusion des sons de percussion et des sons électro-acoustiques. Je me suis donc tout simplement *installé* dans la conjonction entre musique populaire et musique savante, mon propos étant de faire passer les acquis culturels de la première dans le cadre de la seconde.

Pour ce qui est des instruments à vent, il faut dire aussi que c'est une des grandes conquêtes de la musique populaire depuis le XVIII^e siècle, qui s'est transmise notamment par les fanfares issues de Méhul ou de Gossec : d'où,

7.
Op. cit., p. 339.

8.
Musique spectrale : ce texte de Hugues Dufourt, d'abord publié par les soins de Radio France en mars 1979, puis dans *Conséquences* (automne 1985 / printemps 1986), est désormais repris dans *Musique, pouvoir, écriture*, p. 289 et sq.

aussi, certaines traditions acoustiques dont les fêtes révolutionnaires ou le Conservatoire de Paris – un autre produit de la Révolution – ont été le théâtre. Toutefois, les compositeurs sont rares, dans ce siècle, qui ont vraiment su orchestrer pour ces instruments à vent. Webern, qui travaille toujours dans l'ambiguïté entre fusion et désagrégation, qui crée un complexe sonore des plus fascinants dans sa précarité et dans sa labilité mêmes, n'apporte pourtant pas de solutions aux problèmes qu'il pose. Debussy, en revanche, a su développer une habileté suprême dans les dispositions des vents. La tradition française, contrairement à l'allemande, pratique très peu la doublure : il s'agit d'atteindre à l'homogénéité et à l'équilibre de l'accord sans aucun redoublement, alors même que chaque instrument y perd son autonomie et son identité. Bref, la technique allemande – celle de Wagner, par exemple – fusionne par redoublement, tandis que la technique française fusionne par agencement. Debussy construit donc son accord dans cette tradition de la superposition et de l'ajustement, mais parfois en introduisant et en déplaçant une doublure unique qui le rend particulièrement subtil et troublant : c'est souvent une clarinette qui se met à doubler tantôt les cors, tantôt le basson, plus rarement la trompette. Debussy développe ainsi un principe de *doublure différentielle*, repris de Wagner et détourné vers ce que Claudy Malherbe a appelé une *orchestration par peigne*⁹. De toutes ces permutations de registres, toujours si fécondes, je suis l'héritier – comme l'était aussi un auteur que j'ai eu la chance de connaître personnellement : je veux parler de Duke Ellington, qui avait fort bien compris, retenu, poursuivi cet héritage debussyste, et dont l'orchestration m'a profondément marqué.

9.

Par allusion au procédé
acoustique dit de « filtrage
en peigne ».

Mais nous vivons actuellement une époque de transition où, à la différence des utopies des années 60, il ressort un sentiment d'extrême perplexité : plus personne ne se satisfait vraiment de la tradition instrumentale, alors même qu'elle reste encore prépondérante ; et personne n'est vraiment satisfait, par ailleurs, des résultats de l'informatique, alors même que c'est la voie de l'avenir. Nous sommes confrontés, d'une part, aux difficultés de la recherche dans le domaine informatique et, d'autre part, à une culture instrumentale qui a déjà donné ses plus beaux fruits. De plus, la solution des musiques dites « mixtes » ne fait que renforcer un certain sentiment de malaise : car cette mixité reconduit ou confirme l'opposition de deux textes – le texte du programme informatique

et le texte instrumental – qui, le plus souvent, ne fusionnent pas ou ne fusionnent que par accident.

L'avenir est peut-être dans la virtualité de l'instrument que j'évoquais tout à l'heure. Mais je me garderai bien de toute prophétie ou anticipation utopique à cet égard. Nous sommes dans une situation historique *instrumentale* comparable à celle de Haydn, Mozart ou Beethoven. Il y a ceux qui, comme Gluck, ne se préoccupent pas du problème, qui font de la musique symphonique innocente ; et il y a ceux qui, avec les résultats de la recherche, tentent de le résoudre, mais ces résultats ne sont pas encore entièrement probants d'un point de vue artistique...



Szendy, Peter, "L'instrument philosophe: Entretien avec Hughes Dufourt", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 57-65.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

RECHERCHE ET FACTURE INSTRUMENTALE

Logiques de l'innovation

RENÉ CAUSSÉ

Pour répondre à un problème technique déterminé, l'industrie puise volontiers dans une base adéquate de connaissances alimentée en permanence par la recherche dite fondamentale, qui touche quant à elle toutes les disciplines. La recherche fondamentale est généralement le fait d'organismes publics, et les entreprises peuvent en bénéficier bien souvent sans participer à son financement¹. Lorsqu'elle est liée aux instruments de musique, elle est appelée acoustique musicale, malgré son caractère multidisciplinaire. Mais, au regard d'autres domaines, son retard est considérable et le corpus adéquat des connaissances reste bien incomplet : il est loin de répondre ne serait-ce qu'à la description des phénomènes physiques responsables du fonctionnement des instruments les plus connus.

L'acoustique musicale a connu sa période de gloire aux XVIII^e et XIX^e siècles (avec des noms comme ceux de Helmholtz, Bernoulli, Euler, Poisson ou Savart...), période suivie d'un certain déclin². Si l'on constate aujourd'hui un renouveau pour cette science (notamment en France, grâce au soutien important du CNRS et du ministère de la Culture), on ne saurait toutefois dire que, par

1.

ROBERT NELSON, « The simple economics of basic scientific research », *Journal of Political Economy*, n° 67, 1959, p. 297-306.

2.

JEAN KERGOMARD,
« Recherche et Industrie musicale », *Diapason*
n° 266, mars 1982, p. 30-32.

rapport à la dimension du corpus instrumental, le nombre des chercheurs atteint une *taille critique* suffisante. En effet, l'acousticien doit s'intéresser à tous les instruments, qu'ils soient en activité ou non, qu'ils soient folkloriques ou exotiques, etc. Les principes physiques qui font l'objet de son étude sont donc multiples. Pour ne mentionner que la famille des cordes, celles-ci peuvent être frappées, pincées, frottées avec un archet, mises en vibration par sympathie, ou encore par des filets d'air (comme pour l'aéro-clavicorde) ; elles sont tantôt en nylon, tantôt en boyau, ou encore métalliques, filées, doubles, triples... Il n'est donc pas surprenant que seuls les phénomènes physiques élémentaires responsables du fonctionnement des instruments de musique soient connus. D'où nombre de caricatures et d'idées fausses, en particulier sur la différenciation entre des instruments de la même famille, et sur la caractéristique première de l'instrument qui détermine son choix par l'instrumentiste : à savoir la *qualité*.

De plus, ladite recherche fondamentale – dont le financement, rappelons-le, est le plus souvent public –, est pratiquement inexistante dans l'industrie ou les secteurs artisanaux correspondants. Des liens se créent parfois, le temps d'un projet, entre les centres de recherche (universitaires ou d'Etat) et les facteurs. La firme Yamaha semble être l'unique exemple d'une association régulière entre innovation et recherche ; Teruhisa Muramaki, premier ingénieur et longtemps accordeur en chef de la firme, déclarait récemment :

« Nous avons eu la chance de grandir à l'ère des hautes technologies et ainsi d'économiser un temps précieux. Mais nous avons surtout investi massivement dans la recherche, à l'inverse de maisons comme Pleyel... Les Occidentaux ont trop longtemps fait confiance à leurs vieilles méthodes, et cela se comprend : ils avaient trois siècles d'expérience, alors que nous partions de zéro³. »

3.

IVAN TROUSSELLE,

« Comment l'empire des sons a conquis la planète »,
L'Expansion, n° 481, 13
 juillet/31 août 1994,
 p. 58-63.

4.

CLAIRE Y. BARLOW, « Wood
 treatment used in Cremonese
 instruments », *Nature*,
 n° 332, mars 1988, p. 313.

L'orchestre symphonique réunit en effet des instruments de haute précision, obtenus après des années, voire des siècles, de tâtonnements et d'améliorations successives. Si l'on peut en expliquer les principes de fonctionnement par quelques équations mathématiques, on est en revanche bien démuni pour caractériser leur *qualité*. D'où le recours, chez certains scientifiques ou journalistes, aux catégories du sensationnel ou du secret : dernièrement, après une observation méticuleuse, un collègue anglais⁴ a relevé la présence d'un matériau volcanique à la surface du bois d'un stradivarius, ce qui a aussitôt été repris

par d'autres médias sous le titre : « Le secret de Stradivarius enfin découvert ! »

La *qualité* est le résultat d'un jugement complexe sur plusieurs aspects de l'instrument. La problématique est identique, en cela, à celle de la *qualité d'une salle de concert*⁵, ou à celle du jugement sur le *timbre*⁶. Quels sont ces différents aspects ? A la *sonorité* et à la *jouabilité*, il convient d'ajouter parfois l'aspect *mécanique* : pour le trombone, la coulisse doit être légère et se mouvoir avec un minimum de friction ; pour copier un très bon violon, on s'attachera à respecter la hauteur entre les cordes et le manche contre lequel elles seront pressées par les doigts du violoniste ; etc. Enfin, l'aspect esthétique (forme, couleur du vernis, « finition ») ne saurait être négligé : c'est lui, plus que les autres aspects, qui détermine bien souvent pour certaines familles d'instruments le prix de vente sur le marché.

Pour le violon, ce que l'on aimerait appeler – dans un lexique emprunté à la technologie automobile – la *tendue* décrit une certaine stabilité, une absence de sauts vers d'autres régimes de vibration : on peut atteindre la note désirée et non son octave ou sa douzième, comme cela peut être le cas sous certaines conditions ; autrement dit, on peut obtenir une vibration « pleine » des cordes dans le temps requis et en fonction des paramètres de jeu fixés par le contexte musical (principalement la pression, la vitesse et la position de l'archet)⁷. Les marges de sécurité sur les paramètres de jeu de cette vibration « pleine » sont telles qu'elles permettent à l'instrumentiste de reproduire ses intentions musicales. Pour les instruments à cordes frottées par un archet, les notes dites « *loupées* » ou « *notes de loup* » illustrent bien un dysfonctionnement de l'instrument. Dans ce cas, l'enveloppe des sons émis décrit des battements provoqués par une forte résonance de la caisse à proximité de la fréquence de jeu. Enfin, certains aspects de cette *qualité* peuvent varier radicalement avec les réglages fins, avec l'*harmonisation* qu'effectuent le luthier ou le facteur lors de la finition. Les écrits du bénédictin Dom Bédos de Celles sur l'orgue en sont une arfaite illustration⁸. Dans le chapitre dixième de « L'art du facteur d'orgue » qu'il publie en 1770, il décrit en détail la démarche à suivre lors de cette étape si délicate. « C'est ici le Chapitre le plus important, puisqu'il s'y agit du Son de l'Orgue. Tout l'Instrument peut être très-bien construit, les Tuyaux parfaitement bien faits & bien conditionnés, & cependant faire un fort mauvais Orgue. Cet Instrument n'étant fait que pour être entendu, il est essentiel de lui donner une bonne & agréable

5.

ECKHARD KAHLE,
« Validation d'un modèle
objectif de la perception de
la qualité acoustique dans un
ensemble de salles de
concerts et d'opéras »,
Université du Maine, thèse
de Doctorat, juin 1995.

6.

Cf. *Le Timbre, métaphore
pour la composition*,
Jean-Baptiste Barrière (ed.),
Paris, Ircam - Christian
Bourgeois, 1991.

7.

RENÉ CAUSSÉ, « Mise au
point des archets
numériques ; utilisation pour
l'étude de la corde frottée »,
Université du Maine, Thèse
de Doctorat d'État ès
Sciences Physiques, juin
1992.

8.

DOM BÉDOS DE CELLES, *L'art
du facteur d'orgue*, vol.
II/III, 1770 (réédition :
Documenta Musicologica,
1965,
p. 425-450).

harmonie ». Plus loin il cite les différentes opérations nécessaires pour cela, en particulier pour le « Prestant, le premier Jeu qu'il faut faire parler », et énumère « les défauts auxquels un Tuyau peut être sujet :

« Il peut être tardif à parler ; cela vient de ce que la lame de vent ne touche pas assez la lèvre supérieure, ou de ce que la lumière est trop fine. Il peut octavier ; cela peut venir de ce que la lèvre supérieure est trop basse, ou de ce qu'elle est trop en dehors, ou de ce que le tuyau a trop de vent. Il peut pioller ; cela peut venir de ce qu'il a trop de vent, ou de ce qu'il est trop égueulé, ou de ce qu'il ne l'est pas assez. Il peut trembler ; cela peut venir de ce que le Tuyau n'est pas ferme dans sa place, ou de ce que la lèvre supérieure est trop en dehors, ou de ce que le Tuyau n'est pas assez étoffé. Il peut être faible de son ; cela peut venir de ce qu'il n'a pas assez de vent, ou de ce que sa lumière est trop fine. Il peut souffler ; cela peut venir de ce que la lumière n'est pas bien égale d'un bout à l'autre, ou de ce qu'elle est trop large. Il peut varier ; cela peut venir de ce qu'il a trop de son, ou que sa bouche n'est pas bien régulière, ou de ce que le Tuyau est trop mince, ou de ce qu'il a de l'irrégularité dans son épaisseur... ».

Logiques de l'innovation

Dans l'interaction permanente entre les évolutions croisées de la facture et du langage musical, c'est soit l'instrument qui s'adapte à la musique, soit la musique qui s'adapte à l'instrument⁹. Dans « Problèmes artistiques de l'institution musicale¹⁰ », Pierre Boulez constatait ainsi :

« La facture instrumentale est paralysée parce que la demande pour le répertoire classique doit satisfaire avant tout les normes d'une musique composée depuis longtemps, qui utilise des instruments dont la conception remonte aisément à deux siècles et plus. »

9.

Pour le cas de la flûte traversière à une clef, voir M. CASTELLENGO, P. SÉCHET et F. DROUIN, « La flûte traversière à une clé », *Bulletin du G.A.M.*, n° 97, 1978.

10.

ENA Promotions, n° 132, juin 1983.

Et Boulez soulignait également l'immobilisation du corpus instrumental « qui cesse d'évoluer dès qu'il atteint une certaine perfection, une adéquation optimum au répertoire favorisé ». Pourtant, la notion d'optimisation est loin de pouvoir rendre compte, à elle seule, des logiques retorses de l'innovation. Un clavier de piano qui, par la disposition des touches, remettrait en question la

notation musicale (et il s'en est trouvé plusieurs, du clavier semi-circulaire aux claviers concaves, renversés, superposés ou à touches monochromes, proposés par différents facteurs pour faciliter le jeu ou l'apprentissage), un tel clavier ne rencontrerait pas grand soutien de la part des éditeurs de partitions ¹¹. Pensons du reste aux claviers des machines à écrire, où jusqu'ici le système « qwerty » n'a jamais pu être détrôné. Dans un texte célèbre sur les claviers des machines à écrire, l'historien de l'évolution de la recherche et du développement, Paul David, montre justement comment ce type de clavier a réussi à s'imposer ¹². Il considère volontiers les innovations technologiques comme des « systèmes dynamiques » (à l'instar de la formation des nuages ou des mouvements d'une boule de billard) qui peuvent évoluer vers des équilibres multiples. Pour ces équilibres, « des influences aléatoires et apparemment éphémères, et notamment des perturbations minimales attribuées au contexte historique, peuvent jouer un rôle fondamental dans la détermination du résultat final ».

Francis Peltier – dans son étude sur l'innovation et la facture instrumentale contemporaine ¹³, réalisée à partir de l'exemple du violon en matériaux composites – distingue quant à lui entre *innovation de rupture* (« l'innovation conçue comme un processus discontinu de grande envergure ») et l'innovation qui s'intègre dans la continuité de la production des facteurs, donnant lieu à des changements progressifs et d'envergure restreinte ; par opposition à la précédente, on peut la qualifier d'*innovation de continuité*. Or, si Peltier ne prend pas en compte cet acteur clef qu'est le compositeur, c'est pourtant lui qui, bien souvent, suscite – ou tout au moins en appelle à – une innovation de rupture. Pierre Boulez : « L'expérimentation devrait consister à transformer la vie instrumentale dans ses principes mêmes, non pas à se contenter de la grignoter au jour le jour ¹⁴. »

Inscrits dans la perspective de cette double dynamique, voici donc quelques exemples d'interaction entre recherche et facture.

Simulations, contrôles, corrections et greffes

La synthèse dite par modélisation physique ¹⁵ se nourrit directement des résultats des recherches fondamentales sur la modélisation des instruments de musique. Plus généralement, la synthèse pourrait permettre dans le futur de

11.

Cf. RENÉ CAUSSÉ,
« Morphologie et acoustique
du piano », *Résonance*, n° 5,
Paris, Ircam - Centre
Georges-Pompidou,
septembre 1993, p. 8 et sq.

12.

PAUL A. DAVID,
« Dépendance du chemin et
prévisibilité des systèmes
dynamiques avec
externalités de réseau
localisées : un paradigme
pour l'économie
historique », *Technologie et
Richesse des nations*,
Economica, 1992.

13.

FRANCIS PELTIER,
« L'innovation dans la
facture instrumentale »,
École Nationale Supérieure
des Mines de Paris, 1994.

14.

La Musique en projet, Paris,
Ircam, Gallimard, 1975.

15.

Cf. *La synthèse sonore*, *Les
Cahiers de l'Ircam*, n° 2,
1993.

16.
Voir notamment les réponses
d'une douzaine de
compositeurs obtenues à
l'occasion de la série de
concerts « Manifeste »
(Programme des concerts de
l'Ircam - Centre Georges-
Pompidou, 11, 12 et 13
septembre 1992).

17.
PHILIPPE BOLTON,
« Prediction of intonation of
recorders », *Workshop 6 de*
la 98th AES Convention,
Paris, 1995.

18.
Citons encore, comme
dispositifs de
caractérisation : les bancs de
mesure de résonance des
tuyaux, soit dans le domaine
temporel (réponse
impulsionnelle), soit dans le
domaine fréquentiel
(impédance d'entrée) ; les
« souffleries » spécialisées ;
les bouches artificielles ;
les dispositifs de
visualisation de la vibration
des plaques
des violons...

19.
CHRISTIAN MAGANZA, « Du
silence au chaos acoustique :
les "bifurcations" d'une
clarinette », *La Recherche*,
n° 173, janvier 1986, p. 100-
102.

répondre aux défis techniques lancés par les compositeurs. Cette nouvelle lutherie, informatique, peut-elle déjà donner naissance à des instruments de musique dotés de possibilités comparables à celles des instruments traditionnels ? Certains compositeurs ne sont pas loin de le penser, même si la comparaison semble parfois difficile ¹⁶. Le logiciel Résonans – un programme de modélisation physique – est un bel exemple d'aide informatique à la conception des instruments à vent (CAO). Comme le souligne le facteur de flûte à bec Philippe Bolton, « pendant le processus de développement d'un instrument, il permet au facteur de simuler son fonctionnement et de détecter les défauts d'intonation avant de procéder à la fabrication du premier prototype ¹⁷ ». Il permet donc de réduire les coûts de fabrication (les simulations sont bien plus rapides que la réalisation de prototypes), mais aussi d'optimiser la conception : le facteur n'hésite pas à tester des modifications infimes. De plus, ce type de logiciel permet d'envisager des transformations radicales sur les instruments, ce qui, généralement, ne peut se faire à partir des règles établies par les facteurs, dérivées de nombreuses années d'expérience. Concevoir des embouchures de type cuivres pour les saxophones, des sourdines qui ne perturbent pas la justesse et la réponse de l'instrument tout en satisfaisant aux conditions posées pour le timbre, ou encore des dispositifs simples de clefs micro-intervalles pour les bois : autant d'innovations difficilement envisageables avec des méthodes traditionnelles. Dans le domaine de la facture instrumentale, les possibilités de la CAO sont immenses, et les facteurs commencent à peine à les découvrir.

Des dispositifs ont également vu le jour, qui peuvent s'appliquer au contrôle de la fabrication et de l'uniformité des instruments produits en série – ce qui reste un souci constant des fabricants. Même si le travail des essayeurs chevronnés est irremplaçable en bout de chaîne, il devient cependant possible de le compléter ou d'alléger leur intervention. Ainsi, la vérification du bon bouchage des clefs ou la détection de coulées de soudure dans les instruments à vent peuvent se faire en utilisant le même principe que le radar ou le sonar, c'est-à-dire en injectant de brèves impulsions sonores dans l'instrument ¹⁸.

À la suite de certaines recherches fondamentales sur la clarinette ¹⁹, on peut aujourd'hui envisager la correction des notes défectueuses à l'attaque pour les instruments à vent tels que la flûte octobasse (il s'agit de ces notes qui, comme diraient les facteurs d'orgues, ne « parlent » pas facilement) : il suffit de greffer

dans le tuyau un transducteur électronique qui aidera l'oscillation à s'établir. Ces greffes électroniques et/ou informatiques deviendront sans doute monnaie courante à l'avenir. Des systèmes micro-mécaniques correctifs existent déjà et sont utilisés couramment dans d'autres domaines ; par contre, ils ne se sont guère implantés sur les instruments. Ainsi, le système mis au point par Giles Brindley pour le basson en 1967²⁰ représente une amélioration considérable de la cléterie, dont le principe remonte au milieu du XIX^e siècle : ce sont plus de deux cents circuits logiques qui commandent les quarante-quatre notes de l'instrument, et les tampons sont actionnés grâce à la technique des électroaimants (connue et employée pour l'orgue depuis un siècle). Sur la harpe à mémoire proposée par Joël Garnier en 1982, le mécanisme inventé au début du XIX^e siècle par Erard (pédales à action double) est remplacé par des micropinces qui, actionnées au moyen d'un dispositif hydraulique, saisissent les cordes. Un micro-ordinateur permet de mettre en mémoire des diagrammes de pédales, ce qui ouvre des possibilités inédites pour l'instrument, dont on ne pouvait altérer jusqu'ici simultanément que deux notes.

Cette hybridation électrique-informatique-mécanique-acoustique se retrouve aussi aujourd'hui sur les pianos automatiques. Mentionnons certaines utilisations originales de ces claviers : à partir de la mesure des paramètres significatifs du jeu du pianiste (vitesse du marteau enregistrée au moyen d'un détecteur optique) et d'un « actuateur » électromagnétique du mécanisme imposant au marteau une vitesse donnée, ce dispositif pianistique récemment commercialisé permet de capter une interprétation musicale et de la faire rejouer au piano. L'équipe du Laboratoire d'informatique et d'acoustique musicale de Marseille l'a mis à profit tant pour la recherche (mesures de l'influence de l'acoustique de la salle sur le jeu de l'instrumentiste) que pour la création musicale (dans les *Duos pour un pianiste* de Jean-Claude Risset). Dans cette pièce, le compositeur fait dialoguer le pianiste avec ce nouveau « partenaire », invisible, virtuel.

Si le potentiel de l'informatique laisse ainsi envisager une extension des possibilités instrumentales en matière de virtuosité, de nuances, voire de diffusion, la simulation « en amont » et les greffes ou corrections « en aval » permettent donc également d'apporter des réponses technologiques aux problèmes que connaissent certains instruments du répertoire. Une autre approche consis-

20.

GILES BRINDLEY, « The logical bassoon », *Galpin Society Journal*, XXI, 1968, p. 152-160.

te à envisager un matériau autre que celui livré par la tradition.

Le remplacement des matériaux lourds (acier ou cuivre) généralement utilisés pour les instruments à percussion métalliques par des matériaux légers (alliage d'aluminium) constitue le point de départ des recherches d'A. Chaigne et de M.-L. Sinquin²¹ sur de nouveaux instruments. Les auteurs restent toutefois très prudents, et leurs propos (« seul l'avenir dira si les sons produits sont d'une qualité suffisante pour motiver les musiciens... ») contrastent avec les affirmations tranchées de certains acousticiens-inventeurs du passé. Les exemples sont nombreux, en effet, de décalages entre l'invention et son utilisation musicale : la troisième pédale du piano, brevetée en 1844 par le facteur Boisselot et ressuscitée en 1874 par Steinway, ne s'imposera véritablement qu'avec les *Trois Pièces op. 11* d'Arnold Schoenberg (1909). Quant à la quatrième pédale (actionnée pendant le son rémanent, lorsque la vibration des cordes est quasiment en opposition, elle devrait permettre de briser cette vibration et de favoriser une seule corde²²), on n'en relève à ce jour aucune réalisation connue. Face à la portée d'une innovation (surtout s'il s'agit d'une innovation de rupture, comme celle des *structures sonores* des frères Baschet²³), la circonspection est de mise.

Les instruments en composites artificiels se sont multipliés ces dernières années. Ainsi, ce facteur de clavecins passionné de tennis, constatant le remplacement progressif du bois des raquettes par le composite, a décidé de l'utiliser dans la fabrication de ses instruments. Aujourd'hui, le composite remplace parfois jusqu'au bois de certains éléments fonctionnels, comme la table d'harmonie ou la caisse du violon²⁴. Les avantages, en effet, sont multiples : possibilités de modelage (une âme en carbone entre deux feuilles de placage en bois, par exemple), insensibilité hygrométrique, reproductibilité. Il en va de même pour les archets des instruments à cordes, la fibre de carbone et la résine époxy remplaçant ce bois de plus en plus rare qu'est le pernambouc.

Deux exemples encore, pour finir : le premier illustrant la permanence d'un des soucis majeurs de la facture, à savoir l'homogénéisation ; le second témoignant des réalisations qu'une interaction fructueuse entre recherche et fabrication laisse espérer.

Une longue étude sur le violon, effectuée par le physicien Frederick A. Saunders avec l'aide du luthier Carleen Hutchins, a produit en 1965 un pre-

21. A. CHAIGNE et M.-L. SINQUIN, « Caractérisation de tubes en alliage d'aluminium pour la réalisation d'un nouvel instrument de percussion », *Journal d'Acoustique*, n° 1, 1988, p. 271-280.

22. Cf. G. WEINREICH, « Comment vibrent les cordes d'un piano », *Sons et Musique*, Paris, Belin, 1980.

23. Lesdites *structures sonores* sont nées de la réédition de certaines expériences acoustiques et mécaniques de Chladni et Bouasse notamment, et de l'utilisation de la « vibration des métaux et leur circulation en milieu à haute impédance spécifique » (FRANÇOIS BASCHET, « New Musical instruments », *New Scientist*, CLXXXI, 1963, p. 266).

24. CHARLES BESNAINOU, « Le luthier et les composites », *Le Courrier du CNRS*, n° 71, été 1988, p. 47.

mier ensemble d'instruments constituant une véritable *famille*. Conçue par la projection, selon la théorie des proportions, des caractéristiques acoustiques mesurées sur des violons de très bonne qualité ²⁵, cette nouvelle famille d'instruments possède une homogénéité de son qui la distingue de la famille contrastée des cordes actuelles. Pour cette dernière, les proportions ne sont pas respectées entre les fréquences des cordes et les dimensions de la caisse. Ainsi entre le violon et le violoncelle, le rapport de 1 : 3 entre les fréquences des cordes ne se retrouve que pour la hauteur des éclisses. Pour la longueur et la largeur de la caisse, il n'est que de 1 : 2. Et curieusement, cette nouvelle famille rejoint les huit instruments mentionnés par Praetorius dans son *Syntagma musicum* de 1619, qui ont pratiquement des plages tonales et un accord identiques.

Dans un autre registre, des recherches récentes effectuées sur les vibrations des cloches ont permis d'expliquer pourquoi les diverses tentatives de modification de leur forme afin d'obtenir un carillon en tierce majeure n'avaient pas pu conduire à des résultats satisfaisants en utilisant les seules règles traditionnelles dérivées de l'expérience du facteur. Les cloches d'Europe de l'Ouest ont depuis plusieurs siècles une tierce mineure parmi les premiers partiels. La connotation musicale de cette tierce étant très forte, on a tenté, depuis fort longtemps, de développer en particulier dans la musique d'église une cloche dont le contenu spectral ne comporterait plus une tierce mineure, mais une tierce majeure. Les tentatives effectuées jusqu'ici n'avaient donné lieu qu'à une tierce majeure toujours trop basse, et surtout à une forte altération des autres accords. André Lehr, de la Fonderie royale Eijsbouts, aidé dans sa démarche par une équipe de scientifiques, a pu utiliser une méthode de simulation des « éléments finis » pour déterminer les modes et les fréquences de n'importe quel profil de cloche ²⁶ ; il a ensuite pu choisir un modèle par simulation, en procédant à des tests d'écoute pour étudier la réaction des professionnels (carillonneurs), des musiciens et des auditeurs « moyens ». L'étape suivante a été la fabrication.

Mais, avec celle-ci, l'instrument quitte le domaine de la recherche et de la facture, il entre dans ce vaste champ de l'*usage*, où jouent tant et tant de forces socio-économiques. Adolphe Sax disait avoir cherché à créer un instrument qui, « par le caractère de sa voix », puisse se rapprocher des cordes, « mais qui possédât plus de force et d'intensité ».

25.

CARLEEN HUTCHINS, « New violin family », *Grove dictionary of musical instruments*, tome 2, 1984, p. 759-761).

26.

ANDRÉ LEHR, « From Theory to Practice », *Music perception*, vol. 4, n° 3, 1987, p. 267-280.

Mieux qu'un autre, disait-il, le saxophone

« est susceptible de modifier ses sons afin de leur donner les qualités qui viennent d'être mentionnées et de leur conserver une égalité parfaite dans toute leur étendue. Je l'ai fait de cuivre et en forme de cône parabolique. L'évasement plus ou moins grand du cône, la convexité plus ou moins prononcée de l'arête de ce cône modifient la qualité du son, le rendant plus ou moins rond, ou plus ou moins strident, tout en lui conservant le timbre particulier dû à la condition décrite. »

C'est toutefois, au-delà de ces considérations acoustiques et musicales, la réorganisation de la musique militaire française qui aura permis l'adoption de l'instrument ; et le monopole qui s'ensuivit pour l'armée française acheva de l'imposer définitivement...



Caussé, René, "Recherche et facture instrumentale: Logiques de l'innovation", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 67-76.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

3

Pauses

HELMUT LACHENMANN

ANTOINE HERVÉ

PETER EISENMANN

PRENDRE ET COMPRENDRE

Un essai pour les enfants

HELMUT LACHENMANN ¹

TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR PETER SZENDY

Arnold Schoenberg racontait qu'on lui avait demandé une fois, lors d'une inspection, s'il était bien Arnold-Schoenberg-le-compositeur – ce à quoi il aurait répondu : « Il fallait bien que quelqu'un le soit ; personne n'a voulu l'être, et j'y ai donc consenti. »

Cette anecdote révèle plus qu'une simple coquetterie héroïque. Elle dit quelque chose de cette conscience qui, au plus tard avec notre siècle, est devenue déterminante pour nombre de compositeurs jusqu'à aujourd'hui : à savoir que l'art, au-delà de l'évocation magique de la joie de vivre et au-delà de ce qui peut être esthétiquement édifiant, est expression de l'homme. Expression de ses désirs et de ses espoirs, mais aussi de ses contradictions – autrement dit : que l'art comprend le moment de l'« amère nécessité », qu'il doit être inconfortable. Nous vivons, c'est une évidence, dans une société dont le mutisme se farde d'un simulacre d'éloquence : celui que nous font miroiter le tout-venant médiatique ainsi qu'un faux souci de la culture, dont le zèle envers la tradition et ses racines est plutôt un prétexte à y lanterner ² – ou encore à cultiver et à affirmer, pour l'amateur d'art épris de confort, une image de l'homme qui non seulement va à l'encontre du savoir, mais surtout qui a depuis longtemps été réfutée par la réalité. Il y a cent cinquante ans déjà, Georg Büchner faisait dire à son Woyzeck : « L'homme est un abîme, on se sent pris de vertige si l'on regarde en bas. »

1.

La présente traduction de ce texte de 1982 se fonde sur l'édition allemande originale des *Ecrits* de Helmut Lachenmann, parue chez Breitkopf & Härtel, Wiesbaden ; nous tenons à remercier Mme Vivian Rehman et le compositeur pour leur collaboration. Toutes les notes sont du traducteur.

2.

« *Einschließlich einer falsch traditionsbeflissenen Kulturpflege, welche in der Tradition weniger wurzelt als eher darin wurzelt* » : Lachenmann joue sur les mots allemands *wurzeln* (« prendre racine ») et *wursten* (« traîner, lanterner, lambiner... »).

Aujourd'hui, l'art doit se décider : ou bien il offre tel abîme au regard, il enseigne à l'endurer, il laisse la compréhension qu'il a de lui-même s'imprégner d'une telle expérience ; ou bien, en abusant de la tradition et en appelant à sa réinterprétation aplanie, il refoule le savoir de cet abîme, il se réchauffe en tirant à lui la couverture des œuvres de la tradition.

La culture, autrefois le médium de la lucidité, est devenue le médium du refoulement. L'art qui voudrait rompre avec ce courant doit s'engager dans un conflit avec la société, qu'il le veuille ou non. S'étonnera-t-on, dès lors, que des compositeurs qui se sentent redevables d'une telle conscience soient perplexes lorsqu'on leur demande ce que leur musique pourrait bien donner aux enfants, voire lorsqu'on leur demande d'écrire quelque chose pour les enfants ? Ce critère de l'inconfort nécessaire, de l'inévitable prégnance du conflit, n'est-il pas diamétralement opposé à ce qui pourrait éveiller chez l'enfant la joie de la musique ? Etre enfant – que l'on me permette ces propos de dilettante –, cela veut dire : vivre dans le plaisir de l'expérience, mais aussi, au-delà de l'expérience, découvrir le monde, la nature, la technique, l'art, et donc soi-même ; bref, se développer et déployer ses forces toujours plus avant. Et ce n'est un secret pour personne : aucun enfant ne se voit épargner l'expérience de l'homme comme « abîme », et les enfants rencontrent sans doute plus d'abîmes que ne le savent ou ne le souhaitent ceux qui les éduquent.

Mais justement : la découverte enfantine ne s'épuise pas simplement dans l'apaisement de la curiosité envers les excitations des sens ; elle vise à la perception accrue de celles-ci, à leur compréhension en tant qu'elles sont produites par des causes, par l'effet de relations contextuelles et de règles. Il ne fait pas de doute qu'appartiennent aussi à telle découverte l'adaptation et la discipline de soi dans l'environnement immédiat. Semblable adaptation de soi peut parfaitement naître du respect et de la curiosité envers l'environnement, elle peut faire partie de la découverte et signifier une extension de soi, bien qu'une éducation d'apparence particulièrement progressiste l'ait toujours dénoncée de manière irrationnelle en tant que refoulement d'une imagination enfantine utopique et non contrainte.

Dans notre esthétique bourgeoise, l'enseignement ou la pratique instrumentale – voire, plus généralement, musicale – comprend non seulement la transmission de la connaissance, mais aussi l'intelligence des règles du jeu.

Surtout s'il est imprégné de la littérature traditionnelle, un enseignement qui ne s'occuperait pas de décrire et d'éclaircir la structure de la musique, ses règles, ses principes de construction ainsi que le rapport entre structure et effet expressif, un tel enseignement ne signifierait pas beaucoup plus, pour le développement spirituel de l'élève, qu'une leçon de tennis, qu'un cours de conduite ou de dactylographie.

Rien, donc, contre l'enseignement musical orienté vers l'héritage de la tradition. La discipline et l'adaptation qui sont liées à un tel enseignement ne deviennent néfastes qu'à partir du moment où elles ne sont plus des moyens en vue d'un développement spirituel, mais sont une fin en soi : là où il s'agit plus de durcissement et de tabou que d'une compréhension ou d'une découverte pénétrante. Mais découvrir, ce n'est pas seulement se heurter à l'inconnu ; c'est aussi faire l'expérience du déjà familier sous un autre jour, c'est même, peut-être, le vivre de manière neuve en tant qu'il serait devenu étranger.

Découvrir, c'est en tout cas apprendre et se transformer sous l'effet de nouvelles expériences. Ou plutôt, pour aller plus loin encore : découvrir, c'est faire l'expérience de soi en tant que susceptible d'être transformé, élargi et pourtant toujours identique à soi ; c'est-à-dire, au sens le plus vaste, en tant qu'esprit capable de (re)connaître et donc d'agir³, en tant qu'esprit qui se sait responsable de cette réalité qu'il doit marquer de son empreinte, là où justement le vide spirituel et les motivations plutôt gastronomiques d'une industrie culturelle confortable se contentent de se détourner d'une réalité incommode, en invoquant les maîtres du passé.

Et c'est pourquoi, en art aussi, la règle ultime d'une telle découverte par l'étude, la règle à laquelle rien n'échappe, est la suivante : il revient à l'esprit humain, à l'esprit qui (re)connaît et qui réagit de manière créatrice à sa réalité, d'établir les règles mais aussi, du même coup, de transgresser les règles anciennes, de les transformer, de les élargir, de les surmonter, bref, de les relever au double sens du mot⁴ ; dans la mesure où il fait paraître ce qui nous est livré par la tradition sous un jour nouveau, l'esprit se donne à (re)connaître.

A l'évidence, en tant que tout simplement ils découvrent, apprennent et font l'expérience joyeuse de leurs propres possibilités, nous croyons donc les enfants capables de ce que nous, adultes, refoulons comme inconfortable lorsque cela nous est demandé : ce dont, dans l'art, nous nous excluons si volon-

3.

« [...] als zum Erkennen fähiger und aus Erkenntnis heraus handlungsfähiger Geist » : Erkennen et Erkenntnis, que l'on retrouvera dans la suite du texte, semblent cumuler ici le connaître et le re-connaître français. Ils seront toujours traduits par « (re)connaître ».

4.

Nous adoptons pour *aufheben* et *Aufhebung* les traductions proposées par Jacques Derrida : « relever », « relève ».

tiers au titre du confort, à savoir l'expérience d'un horizon élargi et de notre propre aptitude au changement. Surtout dans l'art, une telle expérience nous est inconfortable ; elle nous rappelle non seulement notre durcissement, mais aussi notre responsabilité devant la tâche de surmonter celui-ci, de sortir la tête du sable et d'endurer la vision du miroir de notre réalité : une réalité qui, suscitée par l'homme, semble désormais être devenue pour lui-même une menace ; une réalité devant laquelle, en art, nous ne cessons de fuir vers l'utopie d'un monde et d'une image de l'homme apparemment intacts, pour nous y cramponner désespérément.

Dans une musique qui, si elle mérite le nom d'art, nous rappelle à ces forces et à ces possibilités de l'homme, au-delà de l'expérience esthétique de celui-ci, cela veut dire, du point de vue de la technique perceptive, quelque chose d'à la fois très simple et pourtant difficile : à savoir le détour apparent, du vécu à l'âme, par la pensée et la réflexion. Pour le dire de manière plus pragmatique et plus restreinte encore : le détour apparent de la sensation esthétique par le devenir conscient des structures qui sont à l'œuvre dans la pièce, c'est-à-dire des relations contextuelles qui lui sont immanentes et qui l'impregnent de part en part. Le vécu de l'expression musicale, donc, non pas comme simple excitation irrationnelle de l'âme par notre appareil sensoriel, mais l'expression comme résultat de règles fondées à nouveaux frais d'une part, et comme résultat du dépassement des règles du jeu prédonnées d'autre part.

En ce sens, mes pièces intitulées *Ein Kinderspiel* veulent être des modèles faciles à prendre et à comprendre ⁵.

J'ai souvent et volontiers décrit l'écoute comme procès d'exploration et de tâtonnement ⁶ : procès qui permet des inductions quant aux principes de construction à l'œuvre dans la pièce et, par-delà ces derniers, quant à la position expressive et esthétique qui la fonde. Où le cercle se clôt, dans la mesure où c'est la position ainsi enregistrée – ou ressentie de quelque manière que ce soit – qui influe en retour sur l'exploration d'un moment auditif singulier, et lui confère ainsi son intensité expressive.

Dans ces pièces, cette pensée du tâtonnement exploratoire des principes de construction aura donc été prise à la lettre :

Dans la première pièce, par exemple, la disposition des quatre-vingt-huit touches du piano, telle qu'elle est d'avance donnée dans le « meuble » Piano-

5.

Littéralement, *Ein Kinderspiel*, c'est « un jeu d'enfants ». On retrouve ici le jeu du titre entre « préhension » et « compréhension » : *greifen* et *begreifen*.

6.

Hören als Abtastvorgang : cette expression clé de la pensée lachenmannienne est difficile à traduire. *Abtasten*, c'est tâter, palper, mais aussi lire (un disque, une carte perforée), explorer, balayer (pour un radar). *Abtastnadel*, dans le lexique de la technologie phonographique, c'est la pointe de lecture. Soulignons aussi, pour s'en souvenir dans la suite du texte, que dans les instruments comme le piano, *Taste* signifie la touche, *Tastatur* le clavier. Enfin, *Tastorgan* est l'organe du toucher, *Tastsinn* la sensibilité tactile.

forte, cette disposition est explorée, palpée de haut en bas – cette autre structure prédonnée qu'est le rythme de la comptine *Hänschen klein* jouant le rôle de régulateur. Ce sont donc deux structures données d'avance qui agissent l'une sur l'autre.

S'ajoute à cela une échelle des variantes de résonance disponibles dans le piano : à sa manière, elle agit sur le modèle chromatique ainsi engendré, elle l'articule et le colore. Les appoggiatures brèves, presque insolentes, qui s'y superposent forment quant à elles une strate où l'on reconnaît une gamme par tons entiers. Enfin, une autre strate vient s'adjoindre au modèle chromatique et à la gamme par tons ; elle est marquée par deux accords de trois sons, un accord de sixte en majeur et un accord de quarte et sixte en mineur. Ainsi, outre les intervalles de demi-ton et de ton entier, la tierce mineure et la quarte sont représentées verticalement selon deux renversements différents. L'intervalle de tierce majeure qui était en reste devient, à partir du milieu, l'intervalle d'accompagnement du mouvement chromatique descendant.

Les sept variantes de résonance jouent aussi un rôle dans les pièces suivantes. Ce sont :

a) la pédale ouverte, pour ces notes qui, situées dans l'extrême aigu du clavier, ne sont déjà plus étouffées ;

b) le cluster muet dans le grave comme pédale partielle, pour ainsi dire comme une pédale d'harmoniques, également pour les notes aiguës ;

c) les touches maintenues (après avoir été déjà attaquées), en quelque sorte comme une pédale d'harmoniques *au-dessus* des notes que l'on joue ensuite ;

d) les touches que l'on maintient juste après les avoir attaquées, sans pédale ;

e) le *secco*, sans pédale, c'est-à-dire l'étouffement habituel, immédiat et naturel, des attaques *staccato* (ce serait, parmi les variantes de résonance, le degré minimal) ;

f) le cluster muet tenu dans le grave comme véritable pédale d'harmoniques *au-dessous* des notes attaquées, qui résonnent donc en tant qu'harmoniques supérieurs ;

g) la pédale complètement enfoncée (ce serait le degré maximal de l'échelle des résonances).

Avec l'exploration de toutes les quatre-vingt-huit notes du piano, il devient clair que les principes de construction de cette pièce ne reposent pas simple-

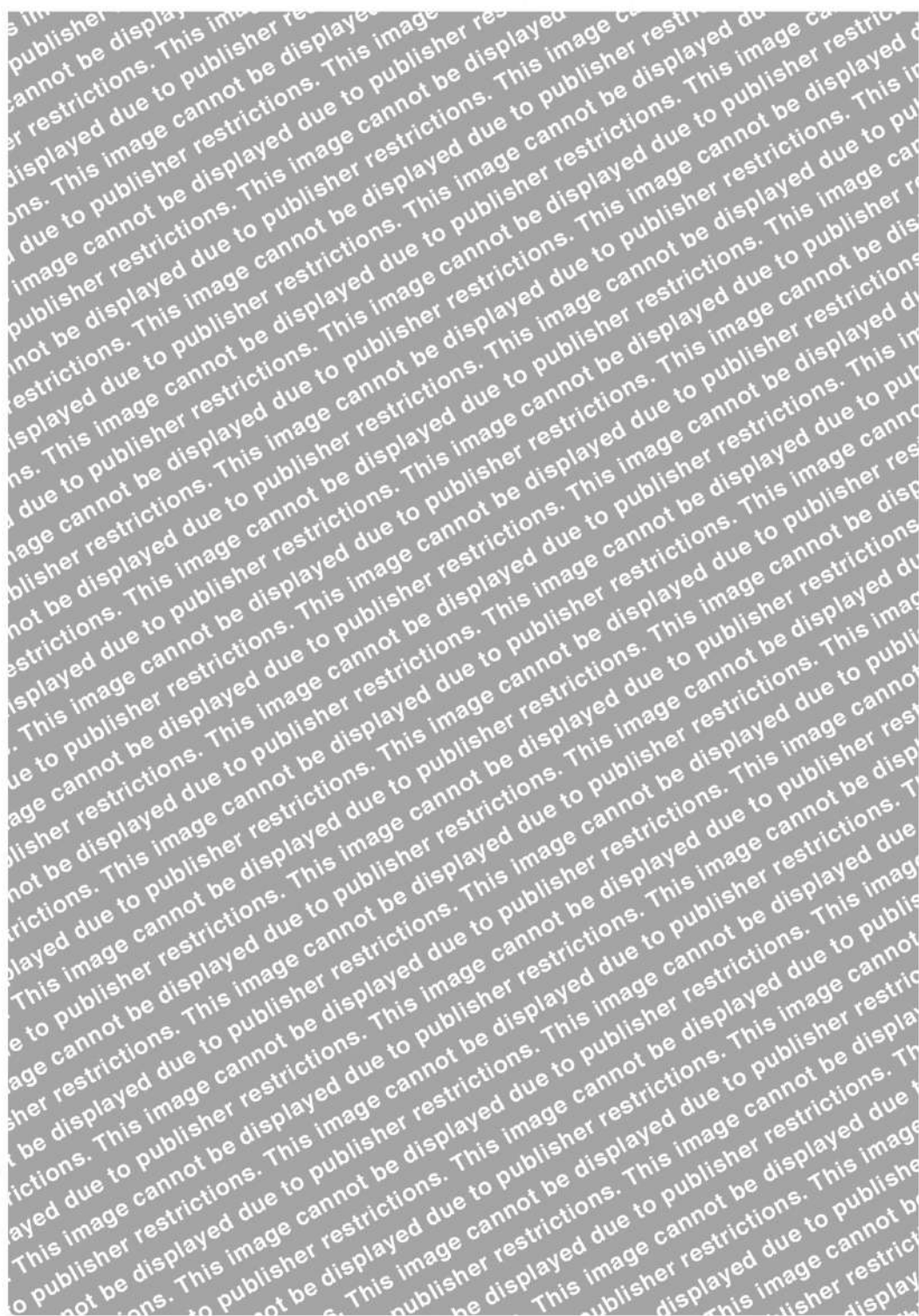


Figure 1 : Ein Kinderspiel, schéma de la structure générale.



ment sur les catégories mélodiques, rythmiques ou harmoniques courantes. Celles-ci sont uniquement utilisées, voire rappelées en tant que *patterns* banals, dans la mesure où avec elles d'autres propriétés, par ailleurs plutôt conçues comme périphériques, peuvent être musicalement mises en jeu : le son réel du piano et sa résonance, chaque fois manipulés de manière différente, ainsi que la pluralité stratifiée des dispositions intervallaires et temporelles.

Contrairement à la gamme chromatique ou à la gamme par tons dans la première pièce, contrairement aussi à la gamme majeure/mineure de *fa* qui reste confinée à l'ambitus des cinq doigts dans la seconde pièce, ce sont, dans la troisième pièce, deux gammes qui s'opposent l'une à l'autre. A la main droite, c'est une sorte de mélodie en mode phrygien qui parcourt en descendant l'espace des touches blanches compris entre *si*₃ et *mi*₁, et le principe de résonance défini en *c*, à savoir les touches maintenues, additionne les lignes mélodiques individuelles de manière à former une sonorité verticale. A la main gauche, c'est une gamme pentatonique, ascendante au début et à la fin, descendante et redoublée en mouvements parallèles (*Zweiklänge*) au milieu ; cette gamme formée de touches noires, du fait qu'elle est jouée *sforzato* et avec des attaques brèves, profite de la pédale d'harmoniques que représente le cluster muet tenu dans le grave (variante de résonance *f*), celui-ci n'étant relâché que pour décharger les résonances plus graves. En principe, cette gamme pentatonique descendante se rapporte à la mélodie des touches blanches de la main droite comme une brève anacrouse, mais elle attire subitement l'attention, juste avant la fin, au cours de la mesure à 3/16.

Dans la cinquième pièce, une autre variante de résonance fait son apparition : la sonorité est le résultat non plus d'une addition, mais d'une soustraction de notes, par le filtrage chaque fois différent d'un cluster de dix notes attaqué de manière régulière et stéréotypée. Dans la deuxième partie où, après une transition, tout est réitéré en valeurs rythmiques deux fois plus longues, les filtrages s'appliquent non plus à la sonorité attaquée mais aux partiels de celle-ci, dans la mesure où ils sont ressaisis en enfonçant les touches de façon muette : des sonorités connues, et parmi elles des accords majeurs ou mineurs, sont perçues de manière nouvelle, à la lumière d'un filtrage.

Dans la septième pièce, enfin, il s'agit encore d'un autre phénomène de résonance affectant l'ossature du piano (*Klavier-Gehäuse*) : il se dégage et

devient perceptible par le fait que le matériau sonore se réduit à la seconde mineure la plus aiguë de l'instrument, et que cette sonorité presque dématérialisée devient le support d'un rythme proche de la gigue, exécuté en forme de rondo et modifié. De cette pièce au moins, on pourrait dire, en paraphrasant Ravel à propos de son *Boléro* : « Malheureusement, elle ne contient pas de musique. » C'est pourtant de ce moment qu'il s'agit dans chacune des sept pièces : de l'expérience musicale hors de tout concept déjà abrasé de la musique.

Par une structure clairement discernable et donc « préhensible » („griffige"), chacune des sept pièces veut rendre compréhensible (*begreifbar*) cette exigence de l'écoute consciente, par-delà le simple procès perceptif et au travers d'un nouvel éclairage des structures familières prédonnées : les banalités qui président aux ébats des enfants, les banalités d'un univers d'expérience largement régi par les adultes, ces banalités sont convoquées pour être brisées, voire mises en pièces de manière caractéristique, afin de sensibiliser la perception à ce qui se cache là-dedans. Ce qu'il s'agit de comprendre au travers d'une telle « préhension », c'est la nécessité de l'intervention qui réordonne le familial⁷ : afin de surmonter ce qui le rend tabou, ce qui lui confère une fausse sécurité. Ce serait un défi non seulement pour les enfants, mais aussi pour les adultes. C'est pourquoi, en exergue à ce cycle, il y a cette phrase que Theodor W. Adorno écrivait à son ami Walter Benjamin à propos de *Der Schatz des Indianer-Joe*, un *Singspiel* dont il était l'auteur : « Plutôt une démonstration sur le modèle enfantin qu'une évocation de l'enfance⁸. »

Du reste, non seulement chacune des pièces forme ainsi une sorte de structure particulière, une sorte de disposition claire de ses éléments, mais toutes les sept se complètent les unes les autres en vue d'une constellation d'ensemble, dans laquelle ces sept procès d'exploration différents sont à leur tour balayés selon un ordre mûrement réfléchi⁹ (*figure 1 : Ein Kinderspiel*, schéma de la structure générale).

Toutes ces déclarations ne sont certainement pas là pour en appeler unilatéralement à un intellectualisme qui serait l'ennemi de la sensation – ce serait tout à fait hors de propos pour un enfant, même sur cette voie absolument légitime qui mène au-delà de la curiosité technique. Elles n'en appellent pas non plus à une disposition à la frustration déplorant le mauvais cours du monde, une disposition que l'on attribue volontiers et parfois avec raison à la nouvelle

7.

« Was es durch solches „Greifen" zu begreifen gilt : die Notwendigkeit des neu ordnenden Eingreifens ins Vertraute » : cette phrase déploie le paradigme des mots en *greifen* : *begreifen* (com-prendre) et *eingreifen* (intervenir).

8.

« Eher Demonstration am Kindermodell als Beschwörung von Kindheit » : en allemand, *Demonstration* croise le lexique de la preuve et celui, politique, de la manifestation.

9.

« Jene sieben verschiedenen Abtast-Prozesse ihrerseits nach einer durchdachten Ordnung abgetastet werden » : sur les différents sens de *abtasten*, ici rendus successivement par « exploration » et « balayés », on se reportera à la note 6 ci-dessus.

musique : il s'agit plutôt d'un appel à cette curiosité fondamentale qui sied si bien à tous les âges de la vie, à cette curiosité envers les possibilités et l'expérience de sa propre aptitude au changement, à la découverte, précisément dans le rapport à la musique. Mais du moins, dans la mesure où les enfants se pensent et s'acceptent comme susceptibles de découvrir, on pourrait soutenir qu'ils vivent avec plus de plaisir ce que nous, adultes, ressentons comme « amer », inconfortable ou dérangeant : à savoir la rupture de l'habitude. Si bien que c'est au miroir d'un tel exemple que les adultes se reconnaissent comme ce qu'ils sont en vérité : des enfants difficiles à éduquer. Et le même Arnold Schoenberg, celui qui a rendu les choses si difficiles tant pour nous que pour lui-même, a dédié l'une de ses œuvres les plus intransigeantes, son *Quintette à vent op. 26*, qui dure plus d'une demi-heure, à un enfant : au petit Arnold (*dem Bubi Arnold*).

Texte original en allemand : © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.



Szendy, Peter, "Prendre et comprendre: Un essai pour les enfants", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 79-88.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

TÉMOIGNAGE L'INSTRUMENT, LE MIME, LE MIROIR

*Entretien avec Antoine Hervé **

PROPOS RECUEILLIS PAR PETER SZENDY

En dehors du piano, vous avez étudié et pratiqué la percussion. Cette « poly-instrumentalité » a-t-elle changé votre approche du clavier ?

La percussion, en effet, n'est pas *un* instrument : être percussionniste, c'est déjà être poly-instrumentiste. Le vibraphone, les timbales, la batterie, voire les divers « accessoires » que l'on peut utiliser sont autant d'univers différents, qu'il faut à chaque fois s'approprier à nouveaux frais.

J'ai également travaillé la trompette, et je dois dire que j'aime *importer* des phrasés propres aux instruments à vent dans l'univers du piano : donner l'illusion d'un *glissando* de saxophone, par exemple, en faisant suivre une note fortement attaquée par un trait rapide, dans une dynamique soudain beaucoup plus faible. Comme nombre d'interprètes classiques, je peux aussi faire *chanter* le piano, le modeler sur une continuité de type *vocal* : en attaquant une note assez fort, et en posant la suivante exactement au niveau de la résonance de la première. L'usage des trémolos, dans le piano jazz, pourrait d'ailleurs être considéré comme une volonté d'imiter la voix du *gospel*. Enfin, il m'arrive souvent de mêler ma propre voix à celle du piano. J'en suis encore à explorer, d'une

*

Entretien réalisé à Saint Pierre d'Autils, le 21 février 1995. Né en 1959, pianiste, compositeur et chef d'orchestre, Antoine Hervé se définit comme « musicien de jazz, le jazz étant [...] l'événement majeur apporté par les Noirs américains à la culture musicale du *xx*e siècle ». Il a dirigé et joué notamment avec : Gil Evans, Quincy Jones, Chet Baker, Carla Bley, Dee Dee Bridgewater, Randy Brecker, Toots Thielmans, Didier Lockwood, Martial Solal, Claude Nougaro...

façon pour ainsi dire expérimentale, les effets très particuliers et très riches que l'on peut obtenir ainsi : j'enrichis les harmonies au piano par des notes chantées, tantôt en essayant de fondre ma voix dans le timbre de l'instrument, tantôt en accentuant au contraire les différences de couleur ; ou bien je double le piano à l'unisson, en réalisant par la voix des phrasés impossibles à rendre au clavier ; je suggère aussi des trompettes bouchées, des sourdines *wah-wah*, des *growls*. Ce sont comme des timbres qui sortiraient de mon jardin secret : je ne cherche pas à les maîtriser d'avance, je les invente sur le moment et ils ont parfois un aspect un peu sauvage...

Mais plus encore que la percussion, la trompette ou la voix, c'est l'expérience du synthétiseur qui m'a amené à considérer le piano pour ainsi dire comme un *instrumentarium* hétérogène. Avec le synthétiseur, le clavier devient un *déclencheur* : un clavier en quelque sorte abstrait, pour lequel on ne sait jamais ce qu'il y a derrière. On doit parfois tenir une touche très longtemps, car le son qu'elle déclenche exige un temps d'évolution plus étale ; parfois, au contraire, la vie du son que l'on a au bout des doigts est très courte.

Le synthétiseur peut ainsi rendre justice à des techniques manuelles très évoluées, à des répartitions particulièrement complexes de poids et de forces entre le bras et la main. La polyphonie au sein d'une seule main, par exemple : les deux derniers doigts jouent *fortissimo*, les trois premiers *pianissimo* ; si bien qu'avec la sensibilité de certains claviers de synthétiseurs aux nuances dynamiques – la nature du son change selon la force d'attaque de la touche –, on peut créer, simultanément et avec une seule main, une véritable multiplicité de timbres et de lignes. Je me suis attaché à développer d'autres techniques apparentées : une moitié de la main joue *staccato*, l'autre *legato*. Etc.

Bien entendu, on trouve ces techniques, déjà, dans la littérature instrumentale classique. Mais, appliquées au synthétiseur, aux sonorités inattendues qu'il recèle, elles accentuent l'impression d'une démultiplication de l'interprète. En cela, le synthétiseur prolonge le vieux rêve pianistique de l'homme-orchestre. En jazz, la technique pianistique dite des *block-chords* serait du reste comme une transposition de l'écriture propre aux sections de saxophones. Là encore, on est dans le simulacre (Oscar Peterson est un maître en la matière). Ce qui est perçu comme un mouvement rapide de blocs parallèles est en réalité une simple ligne ascendante, dont souvent seuls les points de départ et d'arrivée sont de

véritables accords ; mais la vitesse, le phrasé – celui de la main droite mimant le *lead*, celui de la main gauche imitant le baryton – et surtout les accents parachèvent l'illusion : on entend une section de saxophones qui phrase comme un seul homme, qui « avale » les traits rapides entre deux appuis mélodiques.

Après une période très active de trois ou quatre ans, pendant laquelle j'ai donné beaucoup de concerts d'improvisation au synthétiseur, j'ai tenté de tout reporter *dans* le piano. J'ai recensé les différents modes de jeu possibles, je les ai considérés comme des programmes : j'ai essayé, au sein d'une durée vécue et improvisée, de m'installer pour un temps donné dans tel mode de jeu, de l'exploiter et de l'épuiser en quelque sorte par amplification, un peu comme Stravinsky a pu le faire dans la composition de ses œuvres. Je pouvais disposer ainsi de plusieurs modes de jeu – par chevauchement, par juxtaposition – et les scander avec certains autres, plus anecdotiques, qui avaient une fonction de virgules, de points d'exclamation ou d'interrogation, bref, de ponctuation du discours.

Vous n'êtes jamais allé jusqu'à « préparer » le piano, comme a pu le faire John Cage par exemple ?

Non, car la notion de « préparation » implique une sorte de « temps différé » ; je préfère, quant à moi, exploiter les possibilités qui sont à ma disposition en « temps réel », par des tâtonnements successifs qui font eux-mêmes partie du discours que je tente de mettre en œuvre. Préparer le piano, c'est un peu le faire mourir ; alors qu'avec mes doigts je peux chercher des points qui font vibrer le piano de manière beaucoup plus sensuelle, plus « physique ». Je veux pouvoir réagir aux sons que j'entends, je veux pouvoir tenir compte du volume de la salle, de son acoustique, du public, de mon sentiment du moment.

De plus, chaque piano est différent, et j'aime l'idée qu'il me faut m'y adapter. A l'inverse de celles du Bösendorfer, les cordes d'un Yamaha ou d'un Steinway ne sont pas étouffées, si bien que je peux jouer derrière le chevalet ; j'ai ainsi accès à des cordes accordées en quarts de ton, que je peux faire dialoguer avec les touches aiguës. Dans cet esprit, je tiens à ce que tout soit réalisé avec mes seules mains, et sans artifice aucun. A l'exception d'une baguette, d'une sorte de réglette en plastique qui me permet de tenir des notes longues par

frottement – et je retrouve ainsi, de manière inattendue, toute la problématique du retour d'archet. Selon la façon de frotter, on peut obtenir en même temps le nœud ascendant et le nœud descendant ; ils se superposent et créent ce que l'on appelle un *cross-fading*, à savoir que l'un disparaît pendant que l'autre apparaît.

Les cordes graves ouvrent des possibilités presque infinies dans l'exploration des harmoniques. Au contraire, si j'attaque les cordes striées avec l'ongle, je suis dans un rapport beaucoup plus rythmique avec le matériau sonore. De même avec les percussions sur le cadre ou sur les béquilles. Un autre effet que j'utilise volontiers est issu, encore une fois, de l'univers des synthétiseurs : je joue un accord *staccato* sur le clavier et je l'étouffe sur la corde, mais beaucoup plus rapidement que l'étouffoir ; comme si j'avais une *enveloppe* extrêmement courte, une courbe ADSR² en forme de pointe ou de pic. Je peux aussi enfoncer les touches sans que les marteaux frappent les cordes, simplement pour lever les étouffoirs : je « peigne » alors les cordes en question, et ne restent en résonance que celles dont les étouffoirs sont levés. De même, si j'ai un accord muet dans l'aigu et si je frappe le même accord, *fortissimo*, dans le grave, le piano se met à résonner comme un orgue. Avec la réglette, je peux également réaliser des barrés et faire du piano un instrument du type cymbalum. Je peux faire « zinguer » des cordes les unes contre les autres, de manière à obtenir un son longuement entretenu.

2.
*Attack-decay-sustain-
release.*

Ces différents modes de jeu imposent chacun un rythme, un temps, un phrasé qui leur est propre ...

Il y a plusieurs approches possibles. Si je décide, comme je le disais, de m'installer dans un mode de jeu donné et en quelque sorte de l'épuiser, c'est son caractère surprenant qui va pallier ce qui pourrait être une faiblesse du point de vue d'une performance immédiate. La contrepartie de certains artifices est l'exigence d'un temps relativement long pour « entrer » dans un univers sonore inattendu ; c'est pourquoi la scène, le regard lui rendent certainement mieux justice que l'enregistrement. Ce qui me réjouit, du reste, car je suis très attaché aux spécificités scéniques de la musique vivante. C'est un problème auquel je réfléchis beaucoup actuellement, notamment à cause d'un projet de disque que je voudrais réaliser en piano solo. L'alternative est la suivante : soit j'échan-

tillonne tous les sons qui sont à ma disposition, je tente de donner corps à ce rêve de l'homme-orchestre que j'évoquais tout à l'heure, et dès lors je n'ai plus de limites dans les transformations possibles, je perds le lien audible de cause à effet avec l'instrument d'origine, à savoir le piano ; soit – c'est la solution qui me séduit le plus – je considère le disque, sans artifice aucun, comme un *témoignage*. Et je convoque, tel un mime suggérant la présence d'un miroir, le mirage des instruments absents.



Szendy, Peter, "Témoignage, l'instrument, le mime, le miroir: Entretien avec Antoine Hervé", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 89-93.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

ICONICITÉ ET INSTRUMENTALITÉ

Entretien avec Peter Eisenman *

PROPOS RECUEILLIS PAR GEORGES LIAROPOULOS
ET PETER SZENDY

*
Entretien réalisé à New York
le 22 mars 1995.

*Comment la question de l'instrument et de l'instrumentalité se pose-t-elle
dans votre travail d'architecte ?*

L'instrumentalité, telle que la connaît l'architecture, est unique par rapport
aux autres médias ou aux autres arts.

L'iconographie de l'architecture est inextricablement liée à son instrumenta-
lité. Une colonne signifie ; et celui qui regarde une colonne peut certainement
y lire beaucoup de choses, mais il en lit immanquablement l'instrumentalité.
Ainsi, quand Vitruve parlait de *firmitas* – ce que l'on peut traduire par fermeté
(ou *firminess* en anglais) –, il voulait dire non pas que les bâtiments doivent tenir
debout mais qu'ils doivent *avoir l'air* de tenir debout : c'est-à-dire que leur ins-
trumentalité doit être l'icone de ce qu'elle fait. Une colonne tient debout, et
nous savons que l'architecture doit tenir debout, mais elle doit également véhicu-
ler ou plutôt *porter* ce sens iconique.

Le discours architectural moderne a tenté de repenser le problème de l'ico-
nographie et de la représentation. Et la question a toujours été : peut-on détacher
l'iconicité ou l'iconographie de l'instrumentalité ? Les architectes modernes
ont *abstrait* la colonne ; mais l'abstraction était signifiante en elle-même, elle
n'a rien détaché du tout : la colonne est restée instrumentale, elle était tout au

plus symbolique de l'absence d'un signifié traditionnel ou classique (la base, le chapiteau, etc.).

C'est pourquoi, dans mon travail, j'ai toujours tenté d'interroger la possibilité de séparer l'iconicité et l'instrumentalité. Dans un projet déjà ancien (*House I*), nous avions une série de colonnes, mais aussi, quelque part dans le sol, la *trace* d'une colonne. A l'évidence, cette trace inscrivait une absence, et elle commençait à poser en retour la question de la nature des colonnes. Nous avions également une poutre qui, du fait qu'elle aboutissait sous une fenêtre, ne pouvait être lue comme *supportant* quelque chose ; et cette poutre était ajoutée à l'une des colonnes de la série comme le sont les composantes d'une maquette d'avion : simplement collées. Il y avait donc d'une part une trace de colonne, et d'autre part une poutre qui ne faisait que porter du verre, et qui n'avait pas non plus de véritable articulation structurelle avec l'élément vertical, avec la « vraie » colonne.

Je passe sur d'autres détails, telle cette poutre retournée, couchée à plat, disposée comme aucune poutre porteuse ne saurait l'être. Bref, chacune de ces entités était lue comme faisant signe vers une instrumentalité absente. Dès lors, la question ne pouvait plus être évitée : que font-elles ? Que se passerait-il si elles n'étaient pas là ? En posant cette question, vous regardiez ces entités de manière non instrumentale, vous envisagiez leur disparition et la vacuité de l'espace qui en résulterait ; et elles commençaient à apparaître comme des fonctions *syntactiques*, comme des *stratégies* d'articulation de l'espace.

Tel était le projet de *House I*. Dans *House II*, j'ai également dessiné une grille de colonnes et, jouxtant cette grille, *contre* elle, des murs. Je ne travaillais donc plus avec la trace et l'absence, je travaillais avec la redondance. C'est-à-dire avec le dédoublement. L'excès.

Avec cette duplicité des éléments de *House II*, la question devenait : lequel est structurel ? Car, à l'évidence, il y avait *deux* structures, et l'intervalle qui les séparait était tel qu'elles paraissaient, *l'une comme l'autre*, également structurelles ou redondantes. Si tel était donc le cas, laquelle des deux avait-elle une *fonction* ? Ou encore : fonctionnaient-elles toutes deux à *moitié* ?

Ainsi, avec la trace et l'absence dans *House I*, avec la redondance dans *House II*, puis plus tard avec ce que j'ai appelé l'empreinte, nous avons développé une série de *tactiques* pour tenter de séparer l'instrumentalité de l'iconi-

cité. Prenons le cas d'un livre. Traditionnellement, quand on regarde un livre, le processus d'impression n'envahit pas le discours, pas plus que la pagination, la direction de la lecture, etc. Mais nombre d'écrivains, et notamment Julio Cortázar¹, ont tenté de rompre avec la transparence de la structure narrative du livre, de créer une sorte d'opacité qui forcerait l'instrumentalité à devenir plus iconique. Or, en architecture, le problème semble être renversé : l'instrumentalité est *déjà* iconique, si bien que ce qu'il faut créer, c'est une condition instrumentale de *moindre* opacité.

L'architecture ne peut pas renoncer à l'abri, à la structure, à la présence. Et c'est précisément ce qui m'intéresse dans la conjonction entre une certaine pratique de l'architecture, en tant que critique de l'architecture, et un certain discours appelé « déconstruction ». Ladite déconstruction tente de questionner le primat de la métaphysique de la présence. Or, face à l'insistance de cette métaphysique dans le discours architectural, il me semble que la déconstruction est hésitante. J'ai formulé cela en d'autres termes, dans un essai qui fait partie du recueil *Deconstruction Is in America* : l'architecture reste une problématique singulière pour la déconstruction, elle est en quelque sorte sa condition de résistance.

L'architecture, en tant que critique de l'architecture, tente donc de dépasser la présence comme instrumentalité. Et c'est ici que je situerais la question de ces nouveaux instruments que sont l'ordinateur et les réalités virtuelles. Convoquer des images nostalgiques du Panthéon est un usage faible de ces nouvelles possibilités instrumentales. Ce que les réalités virtuelles peuvent faire, c'est repousser les limites de ce qui est physiquement possible, *instrumentalisable* ; c'est produire des images qui pourront ensuite être approchées *par analogie*, car l'architecte ne saurait littéralement les construire. Les propos de Vitruve ont perdu leur nécessité. Prenons le cas de l'avion. Un avion devait *avoir l'air* d'être aérodynamique, afin que ses passagers puissent *croire* à son fonctionnement. Aujourd'hui, plus personne ne se soucie de l'*iconicité* de ce caractère aérodynamique, car la maîtrise de la pesanteur n'est plus un problème : c'est pourquoi il existe des appareils comme ce « bombardier furtif » que l'on a vu apparaître notamment lors de la guerre dite « du Golfe » et qui, manifestement, est plus conçu pour éviter les détections électroniques que pour *avoir l'air* de pouvoir voler. Le problème n'est donc plus l'*iconicité* de son instrumentalité,

1.

On pense en particulier à *Marelle* (traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset, Gallimard, 1966).

2.

Voir CHARLES S. PIERCE,

Écrits sur le signe,

rassemblés, traduits et

commentés par Gérard

Deledalle, Paris, Seuil,

collection « L'ordre

philosophique », 1978.

« Indice » et « indiciaire »

sont les termes proposés par

le traducteur pour ce que

Pierce appelle *index* et

indexical. Tout en engageant

le lecteur à se reporter à

l'ensemble de ces écrits,

rappelons simplement, hors

contexte, les définitions

suivantes : « Une icône est

un signe qui renvoie à l'objet

qu'il dénote simplement en

vertu des caractères qu'il

possède, que cet objet existe

réellement ou non. [...] Un

indice est un signe qui

renvoie à l'objet qu'il dénote

parce qu'il est réellement

affecté par cet objet. » (*Ibid.*,

p. 140.) « [...] le signe

signifie son objet seulement

en vertu du fait qu'il est

réellement en connexion

avec lui. Ont cette nature

tous les signes naturels et les

symptômes physiques.

J'appelle ce signe un *indice*

(*index*), l'index de la main

étant le type de cette classe

de signes. L'indice n'affirme

rien ; il dit seulement : "Là."

Il se saisit pour ainsi dire de

vos yeux et les force à

regarder un objet particulier

et c'est tout. Les pronoms

démonstratifs et relatifs sont

des indices presque purs,

parce qu'ils dénotent les

choses sans les

car son instrumentalité a changé. De même, l'architecture a longtemps été le paradigme du mécanique, elle s'est structurée de manière à surmonter les lois naturelles de la pesanteur ; maintenant que le paradigme du mécanique s'est déplacé vers celui de l'électronique, il me semble que l'instrumentalité de l'architecture doit elle aussi changer – *dans son iconicité*.

La colonne classique est donc porteuse au sens instrumental, mais elle porte aussi une iconographie. Le pilastre, au contraire, qui semble être uniquement porteur d'images...

Non, le pilastre était utilisé pour affermir le mur ; dans l'architecture gothique, il est en quelque sorte issu de la conscience de l'inutilité de la masse : la colonne n'en a été que plus fine et plus accentuée encore dans sa verticalité, tout en restant absolument structurelle. C'est plus tard que le pilastre est devenu ornemental...

C'était justement le sens de la question : dans le cas du pilastre... disons « déchu » de sa fonction, diriez-vous que la séparation de l'instrumentalité et de l'iconicité implique que le signe soit compris en termes d'ornementation ?

Toutes les colonnes dont j'ai parlé – celles de *House I* et de *House II* – pourraient être comprises comme des ornements, au sens où elles sont *excessives*. Mais il me semble que c'est précisément dans l'excès que se fait tout travail architectural digne de ce nom. De fait, ce qui m'intéresse, c'est le moment où la distinction entre structure et ornement se perd, c'est cet espace ambigu où les frontières ne peuvent plus être tracées en toute clarté et en toute tranquillité : c'est un espace *between*. Le baroque en est un exemple fascinant, avec ses contours indistincts, flous. Mais, précisément, la clarté ou la distinction du profil renaissant est *tout aussi excessive* que l'indistinction ou l'indécision du profil baroque. La notion de clarté n'a rien à voir avec la notion de structure : c'est une idée *excessive*, et les instruments ne doivent pas être *a priori* nets et distincts plutôt que flous ou équivoques ; car, posée en ces termes, la question pré-suppose *déjà*, si je puis dire, la distinction entre le distinct et l'indistinct.

Pour reprendre les termes pierciens d'icône et d'indice (*icon and index* ²),

la disparition de la colonne – ou la trace de son absence, comme dans *House I* – dit aussi quelque chose de la disparition du signe iconique et de l'introduction du signe indiciaire (*indexical sign*), c'est-à-dire du signe secondaire au sens de Pierce. Pour tenter de dépasser l'instrumentalité de l'architecture, on doit déjà s'attacher à dépasser son signe iconique ; et cette trace de colonne est un signe indiciaire plutôt qu'iconique, dans la mesure où elle renvoie à une chaîne de relations plutôt qu'à quelque chose comme une colonne manquante à Delphes, par exemple. Il me semble en effet que, en architecture, la disparition de l'instrumentalité peut être approchée par la notion de ce que Pierce appelle *secondness* (« secondéité »), et qui est liée à l'index plutôt qu'à l'icone.

Vous parliez tout à l'heure de la transparence du livre (et ce que vous disiez n'est pas sans rappeler certains propos de Walter Benjamin sur la transparence des mots dans le langage dit « quotidien », visant la « communication »). Et vous suggériez qu'« en architecture le problème semble être renversé », qu'à l'inverse du poète ou de l'écrivain, ce que l'architecte doit créer c'est « une condition instrumentale de moindre opacité ». Comment voyez-vous, dans ce contexte, la question de ce matériau qu'est le verre ?

Jacques Derrida a beaucoup parlé du verre, notamment dans une lettre qui m'était adressée, et qui a été ensuite publiée en anglais et en français³. Il faut être très prudent avec le verre, qui est tout sauf une garantie de ce que j'appellerais la transparence indiciaire (*indexical transparency*). Dès lors que l'on utilise le verre de manière *instrumentale*, c'est-à-dire pour sa *transparence*, on est au plus loin de cette séparation que je tente entre instrumentalité et iconicité : le verre n'est transparent que dans sa conception ou dans sa mise en œuvre instrumentale, il peut être tout à fait opaque du point de vue de son fonctionnement indiciaire (*indexical*).

Puisque vous mentionnez cette lettre de Jacques Derrida, peut-être pourrions-nous revenir sur ce projet qui est un peu à l'origine du débat : Choral Work⁴. La question de l'instrumentalité, ou du moins celle de l'instrument de musique, n'était-elle pas au cœur de cette « œuvre chorale » ?

L'architecture, en effet, ne s'adresse certainement pas qu'à la vue. Si je puis

décrire. [...] » (*Ibid.*, p. 144.) Un *indice* est « un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui » (c'est le cas de l'*icone*), ni même « parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder » (ce serait plutôt le cas de la troisième grande classe de signes chez Pierce, à savoir les *symboles*) ; l'*indice* est un signe « parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part, et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part. » (*Ibid.*, p. 158.).

3.

JACQUES DERRIDA, « Barbarie et papiers de verre, ou La petite monnaie de l'« actuel » – Lettre à un architecte américain », dans « Modernités esthétiques », *Rue Descartes*, n° 10, Paris, Albin Michel, 1994, p. 33 et sq. On pourra lire également la réponse de Peter Eisenman, « Post/El Cards : A Reply to Jacques Derrida », *Assemblage, A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, n° 12, MIT Press.

4.

Sur la genèse de ce projet de « jardin » dans le Parc de la Villette, on pourra lire le

texte de JACQUES DERRIDA :
 « Pourquoi Peter Eisenman
 écrit de si bons livres »,
Psyché, Paris, Galilée, 1987,
 p. 495 et sq. La « première
 contribution » de Derrida fut
 « un texte sur la Chora dans
 le *Timée* » : « L'énigme
 abyssale de ce que Platon dit
 du démiurge architecte, du
 lieu, de l'inscription qui
 imprime en lui les images de
 paradigmes, etc., tout cela
 m'avait paru mériter une
 sorte de mise à l'épreuve
 architecturale [...] »
 (p. 498.) Le titre *Choral*
Work, « inventé par
 Eisenman », entraîne le nom
 de *chora* « dans le chant
 (choral), voire dans la
 chorégraphie » ; « l'œuvre
 devient musicale, une
 architecture à plusieurs voix,
 à la fois différentes et
 accordées dans leur altérité
 même » (p. 499-500).
 Amplifiant ou resserrant le
 paradigme musical, Derrida
 propose ensuite, « en un ou
 trois exemplaires », « un
 objet métallique doré [...]»
 planté de façon oblique dans
 le sol. Ni vertical ni
 horizontal, un cadre très
 solide ressemblerait à la fois
 à une trame, à un crible ou à
 une grille (*grid*) et à un
 instrument de musique à
 cordes (piano, harpe, lyre ? :
strings, stringed instrument,
vocal chord, etc.) » (p. 503).
 Dans la lettre à Peter
 Eisenman citée ci-dessus,
 Derrida revient en effet sur
 ce projet, autour de la
 question de la transparence
 et du verre : « Il s'agit aussi

me permettre cette comparaison, les Italiens ont toutes sortes de formes différentes pour les pâtes : il existe même des règles syntaxiques très élaborées qui définissent les relations entre telle ou telle forme et son « accompagnement » (tomate, fromage, etc.) ; ce qui est incroyable, quand vous dégustez ces pâtes carrées qui sont la spécialité de Gênes, c'est qu'elles ont un goût différent : *vous goûtez la quadrature*. Et, si vous pouvez goûter la quadrature, vous pouvez aussi l'entendre.

Pour moi, l'importance de la lyre qu'avait proposée Derrida était d'introduire cette notion d'écoute de l'espace – probablement par le biais d'une icône.

Derrida parle aussi de « la figure visible d'une lyre », de « la visibilité d'un instrument qui foment l'invisible : la musique »⁵.

La lyre, c'était son intervention. Nous lui avons demandé sa signature, en quelque sorte, de même que j'avais pour ma part inscrit la mienne dans le *L* du titre *Chora L Work*. (Le *L* est une forme qui m'a toujours intéressé, car elle est incomplète : qu'il s'agisse d'un espace euclidien ou topologique, ou bien le *L* fuit, c'est-à-dire converge vers un point de fuite, ou bien il tend à s'accroître en une surface ; mais il n'est jamais simplement l'un ou l'autre, point ou surface. En outre, *eL* est aussi la première syllabe du chiffre 11, *eleven*, qui représente pour moi une sorte de chiffre iconique : du fait de ma date de naissance, mais aussi du fait de ses résonances kabbalistiques...) Cette lyre, donc, lui appartient d'une certaine manière, même si par la suite nous l'avons réverbérée, dédoublée en écho dans la forme d'ensemble du site. Et je ne voudrais pas forcer un discours qui est le sien.

Prenons alors, si vous le voulez bien, une autre voie pour approcher cette question de l'« icône » de la lyre dans votre travail. Dans « Surfaces », un article publié dans un volume consacré à vos projets, Yve-Alain Bois reprend le terme d'amphionie qui, dit-il, fut créé par Apollinaire dans « Le guide »⁶ : « Dans ce conte, le narrateur rencontre un camarade d'école qu'il n'a pas vu depuis quinze ans, et qui se fait désormais appeler Ignace d'Ormesan. [...] Il a inventé une nouvelle forme d'art, qu'il a baptisée en hommage à Amphion, un fils de Zeus qui déplaçait les lourdes pierres des fortifications de Thèbes par le

simple son de sa lyre. L'instrument et le médium de l'art de D'Ormesan est une ville ; les "symphonies amphioniques" sont des promenades destinées à imiter une certaine atmosphère selon les quartiers et les monuments de la ville que l'on visite. » N'y a-t-il pas là une association implicite entre la musique et une forme de narrativité que l'« amphionie » viendrait importer dans l'architecture, en tant qu'elle construit elle aussi des « promenades symphoniques » ?

Il s'agit là, à mes yeux, d'une notion très superficielle des relations entre musique et espace. Si l'on pense à Wagner, par exemple, et plus particulièrement aux deux dernières parties du *Ring*, la relation entre la musique et l'action n'est jamais *simplement* narrative ou synchronique : il y a une tentative évidente de travailler sur le flou, mais aussi d'imposer la dissonance comme modalité du discours opératique. Ainsi, il me semble que la fécondité de la métaphore ou de l'« icône » musicale serait à chercher plutôt du côté de l'*antiphonie* que de l'*amphionie* : ce qui m'intéresse, c'est le frottement, l'absence de complicité des discours ; que chacun soit amené à réévaluer son tranchant, sa pointe ou son angle. Et, puisque nous parlons des *angles* de l'architecture et de la musique, de leurs périphéries ou de leurs cadres, nous devons sans cesse tenter de les rendre mutuellement inconfortables...

de votre interprétation de *Khora* dans "notre" "travail", si on peut dire entre guillemets, au cœur de notre projet, de notre souci "commun". Je ne suis pas sûr que vous ayez dé-théologisé et dé-ontologisé *Khora* de façon aussi radicale que je l'aurais souhaité (*Khora* n'est ni le vide, comme vous le suggérez parfois, ni l'absence, ni l'invisibilité, ni la transparence, ni la translucidité, *Khora* n'est pas de verre, ni de glace : ni, bien sûr, le contraire [...]). » (p. 35.)

5.
« Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », *op. cit.*, p. 504.

6.
Cf. YVE-ALAIN BOIS, « Surfaces », *Cities of Artificial Excavation*, Centre canadien d'architecture / Rizzoli International Publications, 1994, p. 44. Et GUILLAUME APOLLINAIRE, « L'Amphion faux messie, ou Histoires et aventures du baron d'Ormesan », *L'Hérésiarque et Cie*.



Liaropoulos, Georges, "Iconicité et instrumentalité: Entretien avec Peter Eisenman", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 95-101.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2019 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

4

Lectures

PHILIPPE ROUSSELOT

JEAN LAUXEROIS

L'HOMME ET L'INSTRUMENT DANS LE RÉPERTOIRE LIBRE

PHILIPPE ROUSSELOT

A Glenn Steinway

Les musiciens se trouvent souvent agacés par l'étiquette que l'on appose sur le genre musical auquel on les abonne d'office. Voyez les chroniques discographiques : il n'est pas rare de voir telle œuvre jugée non pour ses qualités propres, mais par sa capacité à mériter son label. Pour s'éviter cette difficulté, et pour s'épargner les passages de frontières, les taxes et les questions, on dira : *répertoire libre*. Entendons par là le vaste ensemble où s'empilent et se mélangent le jazz, le rock, le blues et toutes leurs variantes.

Musique historiquement américaine donc, mais qui ne l'est plus exclusivement ; musique éminemment contemporaine mais que l'on se garde de qualifier comme telle, pour ne pas avoir à parler de Charles Ives ou de Philip Glass ; musique universelle enfin, mais qu'il serait abusif d'étiqueter comme populaire. Dans ce vaste ensemble, on élimine le chant et le texte, sans préjugé qualitatif. On ne retiendra que la musique où l'instrument fait partie de la performance.

Ce parti pris n'est pas loin d'être un péché contre l'esprit. Dans toute réflexion sur le blues et le rock, l'examen du texte tient une place primordiale. Ne pas en tenir compte, c'est ramener les choses à un état de simplicité qui

n'existe pas dans la réalité. Enfin, ne pas associer au répertoire libre des musiques comme le flamenco – ou d'autres encore –, c'est déjà placer une frontière dont on ne mesure pas l'incohérence. Le répertoire libre est une commodité d'approche, et sa validité doit beaucoup à l'intuition. Dont acte.

Ce que l'on croit pouvoir dire de l'instrument dans le répertoire libre, c'est qu'il est moins un objet qu'une idée. S'il lui arrive d'être esthétique, c'est toujours parce qu'il s'intègre dans une esthétique. Qu'il en soit le panneau signalétique ou qu'il s'y désintègre, l'instrument se présente comme le symbole d'un art d'être sur scène ou, plus différemment, d'un certain type de sons. Dans le public comme dans le cercle étroit des instrumentistes, les mots *piano*, *guitare* et *basse* reçoivent et véhiculent un sens qui dépasse de beaucoup la simple dénotation de l'objet. Voilà bien ce que l'on appelle un concept ; et c'est une vraie malchance car, sur le front de la libre expression, les théoriciens ne sont pas légion.

C'est pourquoi, ici comme ailleurs, la seule bonne méthode sera de tourner autour du pot.

Digression 1 : le couple

Le solo prend deux formes : celle du récital, prestation solitaire pour l'homme et l'instrument, et celle du concerto, où l'instrument se détache de l'orchestre pour une performance momentanée. C'est une tendance lourde du répertoire libre que de donner sa préférence au solisme concertant. La forme du récital n'existe que pour quelques instruments (le piano surtout) et prend une allure de rareté dans certains registres (comme le rock).

Sans développer davantage, posons que le trio est une structure fondamentale des groupes de jazz ou de rock : basse, batterie et instrument soliste. Initialement mise au point par Count Basie, cette formation générique s'impose rapidement sous l'effet de sa double vocation. D'une part, elle fonde un principe économique, qui est d'intégrer une structure rythmique complète dans une formation orchestrale minimale et, d'autre part, elle développe une esthétique sonore qui sert de référence.

Les autres structures sont des variantes qui prolongent les effets du maté-

riau ternaïre. Et l'on note ceci : lorsque l'on passe à une formation élargie, ou lorsque le chanteur est en première ligne, l'instrument réputé soliste développe des méthodes rythmiques qui s'intègrent dans l'ensemble. C'est ainsi que, libérés de l'alternative « solo-silence », les instruments d'improvisation sont aussi des instruments de soutien. Plutôt que d'accompagnement, au sens étroit, on doit parler de participation. Ces figures participatives ne sont pas accessoires, elles sont dans la performance. L'essentiel de cette collaboration tient dans le *riff*, incise brève et nerveuse, hautement rythmique, et nécessitant de la part de l'instrumentiste de la discipline et de l'instinct.

A l'époque des grands ensembles de jazz, nombreux sont les trompettistes qui auront fait carrière comme seconds couteaux, évincés de tous les *solis*. Cependant, leur contribution faisait souvent l'objet d'une réelle admiration de la part des amateurs et d'une affection intéressée de la part des vedettes. Décisifs dans la constitution des sonorités, et parties prenantes essentielles dans la griffe de l'orchestre, ces artistes de l'ombre sont souvent ceux que l'on s'arrachait avec le plus d'empressement. Dans le monde du rock, une célébrité telle que Keith Richards, le guitariste des Rolling Stones, est un piètre soliste. Il est cependant considéré comme un des meilleurs instrumentistes de soutien. Ses *riffs* sont un modèle du genre. De nombreux jazzmen ont attribué, en toute révérence, la même qualité à Count Basie ou à Nat King Cole.

On établit par là que, dans le répertoire libre, le distinguo entre solo et soutien n'est pas toujours pertinent. Pour les instruments, la conséquence n'est pas mince : ils y gagnent leur affranchissement. On les voit s'évader d'une hiérarchie que l'on croyait naturelle. La (contre)basse et la batterie ont dans le répertoire libre une place qu'on leur nie volontiers dans d'autres registres. Ils ont acquis le droit au solo, au vedettariat et aux revues spécialisées. De Max Roach à Charlie Mingus, de Ginger Baker à Jack Bruce, de Stanley Clarke à Billy Cobham, il n'est pas d'histoire du jazz ou du rock qui se limiterait à citer ces batteurs et bassistes pour mémoire. Ils sont dans la Légende. Celle-ci procède selon le mécanisme : *Défense et Illustration*. Elle ne présente que des couples : l'homme et son instrument.

Qui impose l'autre, et qui mérite les lauriers de la gloire ? C'est que la Légende se garde bien de trancher, car son secret réside en ceci : l'homme est son instrument.

Digression 2 : du couple au trio

Dans le répertoire libre, la renommée consacre le lien indissoluble entre l'homme et son instrument. On dirait que l'un précède toujours l'autre de sa réputation. Pour l'amateur comme pour le critique, apprécier un solo ou des *riffs* commence invariablement par vouloir savoir qui joue. Il n'est de bon commentaire qui n'associe telle prestation au nom de l'instrumentiste. Pour marquer une première étape, venons-en à un entretien fondamental, accordé par Duke Ellington à Stanley Dance en 1962 :

« Un grand orchestre produit un certain type de sons. Il peut devoir son caractère à l'importance de la section des cuivres, ou à un groupe de saxophones particulièrement doués. A partir du moment où vous changez les musiciens de cette section, cela donne autre chose, même si vous avez toujours le même arrangeur¹. »

1.

STANLEY DANCE, *Duke Ellington, par lui-même et ses musiciens*, Filipacchi, 1970, p. 6. L'arrangeur peut être sommairement défini comme celui qui écrit les partitions, ou les adapte, et « pense » le timbre. En l'espèce, Duke Ellington parle de lui-même.

Voici l'essentiel : on ne change pas impunément de musicien dans le répertoire libre. Hors de toute considération technique, l'instrumentiste apporte à l'orchestre quelque chose qui lui est propre. Propre à lui, et partant, propre à l'orchestre. Si les philosophes descendaient dans la fosse, ils parleraient sans doute de quiddité. Ce lien indissoluble entre un musicien, son instrument et sa formation est une des grandes catégories de la musique du répertoire libre. Le public sait que tout changement d'homme dans la composition de l'orchestre doit être interprété soit comme une catastrophe, soit comme une évolution.

Il s'agit là d'une qualité particulière du répertoire libre : le changement du premier violon d'un grand orchestre symphonique ne soulève pas les mêmes états d'âme. Et que dire du second violon ? Tout le monde sait – ou imagine – qu'il a été sélectionné sur audition, qu'il est couvert des lauriers du Conservatoire, qu'il donne des cours et qu'il joue sans faute. Ce qui lui manque, c'est ce dont on se moque : un nom. Même à dire les choses en des termes un peu extrêmes, on saisit au vol une différence réelle. Pour un Karajan, le remplacement de l'instrumentiste est d'abord un problème administratif ; pour un Ellington, c'est prioritairement un problème esthétique.

La quête de l'instrumentiste est une des données majeures de l'histoire vécue de la musique du jazz et du rock. On connaît l'exemple fameux de Duke Ellington, détectant le contrebassiste Jimmy Blanton ou le saxophoniste bary-

ton Harry Carney, et renouvelant son écriture pour s'adapter à leur timbre unique et personnel. C'est aussi Jimi Hendrix qui, sa courte carrière durant, cherchera en vain *son* bassiste, ou encore Harry Connick Jr. suppliant Wynton Marsalis de lui trouver *son* batteur. Chacun sait que, lorsque Miles Davis décida d'infléchir sa musique – on pourrait dire de la réinventer –, il commença par recruter. Son esthétique nouvelle passait nécessairement par un double renouvellement : celui des hommes et celui des instruments. L'un n'allait pas sans l'autre. Et si les virtuoses ne manquaient pas dans l'entourage du maître, il prit le temps de sélectionner. C'est ce que nous disent toutes les pochettes de disque du répertoire libre : un instrument, c'est d'abord un nom.

Le jazz et le rock court-circuitent le passage obligé du Grand Concours pour aller à l'essentiel de leur esthétique : la typicité du son. On emprunte volontairement ce mot à l'excellent vocabulaire des amateurs de vins, qui parlent de la *typicité* d'un terroir. Et l'on rejoint Duke Ellington (qui pratiquait souvent la métaphore culinaire) lorsqu'il pointe le *type de sons* que produit chaque orchestre et quand il l'associe à des musiciens considérés comme des personnes physiques.

La piste qu'il nous propose, c'est de considérer l'instrument comme une *réalité* qui est à la fois homme et son. Le jazz et le rock ont peu de théoriciens (les praticiens suffisent). Mais on ne peut s'empêcher d'y déceler certaines subtilités dans l'ordre sémantique. Aussi bien n'a-t-on pas dit un *objet*, comme on dirait : « j'achète un saxophone », ou : « je joue sur un piano », mais une *réalité*, comme : « le son du saxophone tel qu'en joue tel ou tel ». Voilà ce qu'est un instrument pour Duke Ellington et pour tous ceux dont notre réflexion sollicite le concours ².

Comme les montres de Dali, le concept d'instrument est mou ; sans doute parce qu'il est vivant. Mieux, il est vécu. A l'idée d'objet se rattachent obligatoirement le nom de l'instrumentiste et la typicité du son ; celle-ci est le produit d'un homme et de son instrument. C'est un tripôle où l'un doit tout aux deux autres.

Il ne s'agit pas tant de connotations, il s'agit plutôt d'associations nécessaires. A l'image du problème des trois corps, qui fit vieillir tant de mathématiciens avant l'âge, le produit fini est une force résultante que l'on constate, sans que l'on puisse quantifier la contribution de chaque corps. Cette approche de

2.

Sur le rôle des musiciens dans l'orchestre, leur son, leur typicité, voire le bel entretien de Mercer Ellington, le fils talentueux du Maître, accordé en 1969 et compilé dans STANLEY DANCE, *op. cit.*, p. 42-43. On y trouve ceci : « J'ai mentionné en quoi quelques-unes des "vedettes" de l'orchestre ont contribué à la composition des morceaux, mais certains y ont contribué par leur existence même. »

l'instrument comme réalité complexe et covariante rend à la *performance* la place qu'elle mérite. L'instrument n'existe qu'en elle, et par elle. Elle est son lieu et son moment. C'est à cette occasion qu'il se révèle tel qu'en lui-même et, nuance oblige, non pas en producteur de son, mais en producteur d'un son typique, celui de l'homme.

Digression 3 : du trio à l'un

Curieusement, c'est à Glenn Gould qu'il revient d'avoir défini admirablement l'enjeu dont nous parlons. Il n'a pas gagné sa réputation d'atypique en vain.

« L'idéal serait que je sois Steinway, je pourrais me passer de Glenn Gould en étant Steinway, je pourrais rendre Glenn Gould superflu. Mais il n'y a pas à ce jour un seul interprète au piano qui soit parvenu à se rendre superflu en étant Steinway, c'est Glenn qui parle. Me réveiller un jour et être Steinway et Glenn en un seul, Glenn Steinway, Steinway Glenn, uniquement pour Bach³. »

3.

VINCENT ROUILLON, « Un portrait littéraire de Glenn Gould », *La Lettre du musicien*, Piano 6, 1992-1993.

Ce que Gould tient pour un idéal chimérique, ou pour un but inaccessible, est le trait fondamental et presque banal du répertoire libre : la fusion entre l'homme et son instrument.

Là où le célèbre pianiste rêve d'un Glenn Steinway, *uniquement pour Bach*, la réalité nous rappelle que, uniquement pour le blues et le jazz, des musiciens d'une épaisseur moins littéraire ont anticipé sur cette perfection. Banjo Joe, Banjo Boy, Robert Guitar Welch, Guitar Nubbit, Guitar Kelley, Guitar Shorty, Johnny Guitar Watson, Guitar Junior, Vann Piano Man Walls, Piano Red, autant d'artistes qui ont changé leur nom en une forme instinctive et folklorique de Glenn Steinway.

Le lien entre l'homme et l'instrument est donc explicite, comme le signalent ces quelques exemples tirés du blues. Le plus souvent, le néophyte et l'observateur extérieur ne voient pas que ce lien est essentiel, presque statutaire. Il arrive que l'on tienne le caractère ostentatoire de l'instrument pour un élément contextuel du spectacle. C'est évidemment très faux, car le lien est double : d'abord pulsionnel, instinctif, charnel, et ensuite propre à la performance musicale. Plus que tout, cette fusion du nom et de l'instrument fonctionne comme

une affiche, comme une réclame. C'est un effet d'annonce, un message publicitaire, et qui vante toujours le même produit : Moi.

Tel sera le signe irréfragable de la réussite dans la performance instrumentale du répertoire libre. Dans l'usage ordinaire de la musique, l'exécution n'utilise qu'une faible partie des ressources de l'instrument. Le rôle de l'objet est de produire des sons audibles, parfois convenus, d'autres fois extraordinaires, mais toujours conformes à un système régulier. Tous les effets sont attendus, et prévisibles. L'instrument y est objet, car privé de liberté. Dans ce cadre étroit et convenu, l'instrument *dit* ce qu'il a à dire. Le répertoire libre propose comme triomphe le moment non reproductible, non prédictible, où l'instrument se débarrasse de ses contraintes pour devenir l'expression du moi. Oscillant entre l'instant et la durée, la performance abolit l'état civil du musicien, et fait oublier ce que l'on est en droit d'attendre de l'instrument. C'est le moment privilégié où l'instrument ne *dit* plus, mais *chante* ⁴. Bien évidemment, le chant s'intègre dans un système de règles, techniques et culturelles. Mais il est perçu, dans son immédiateté, comme un jet, le moment crucial où l'homme et l'instrument ne font plus qu'un.

Si tel est le critère de réussite, telle sera l'affiche.

Que l'on considère les maîtres du genre, ou les talents moins notoires, ce que l'on attend d'eux c'est l'affirmation de cette fusion entre l'instrument et l'homme. Miles Davis allait à l'essentiel lorsqu'il intitula un de ses albums *The Man With the Horn*, en réponse à l'antérieur *We Want Miles* ⁵. On pourrait dire que c'est deux fois le même titre, en tous cas deux fois la même intention. Et Frank Zappa redit les choses d'une manière plus caustique lorsqu'il fait paraître *Shut Up 'n Play Yer Guitar* ⁶. Pourrait-on traduire par *Tais-toi et chante* ? Ici, le mot qui compte, c'est *your*. Il faut le prendre non comme un simple article possessif mais comme article définitoire, ou encore comme une forte réduction condensant quelque chose d'immédiat et de très prégnant : *L'inimitable son/jeu de guitare qui est l'expression de moi-même et de mon art*.

On comprendra mieux ce rôle de l'article possessif, si récurrent dans les commentaires des amateurs, en rappelant Duke Ellington à la barre : on n'aime pas la trompette en soi, on aime la trompette *de* Louis Armstrong, ou encore celle *de* Dizzy Gillespie, etc. ⁷ Ce que le Duke veut dire, c'est que l'art, et la passion que l'on a pour lui, surgissent lorsque se vérifie l'équation « l'instrument = l'homme ».

4.
On reconnaîtra ici notre emprunt terminologique à PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

5.
The Man With the Horn, Columbia, 468701 2 ; et *We Want Miles*, Col. 4694022.

6.
FRANK ZAPPA, *Shut Up 'n Play Yer Guitar*, CBS, 66368.

7.
STANLEY DANCE, *op. cit.*, p. 6.

C'est là une des choses les plus difficiles à dire car, bien que subtile, elle est l'évidence majeure du répertoire libre.

L'instrument s'identifie au musicien, et jusqu'au point où le musicien cède le pas à l'individu, à son épaisseur humaine, à son aptitude à représenter une vérité qui n'est plus celle de la technique. La performance a pour objet de représenter l'intime, l'unique. Sociologiquement, et psychologiquement, tous les amateurs de blues savent ce qu'ils cherchent : une personnalité, et, dans la performance, l'expression du courage et de l'orgueil. Plus d'une vocation s'est dessinée autour de ce schéma. Eric Clapton le dit très bien :

« Je percevais cela dans certains genres de musique, et je l'entendais surtout dans le blues, car il s'agissait toujours d'un individu qui s'exprimait. C'était un homme et sa guitare contre le reste du monde. »

Tous les inventeurs du jazz et du rock sont les inventeurs d'eux-mêmes. C'est là que réside leur maîtrise et, pour les autres, l'imitation. Tous les talents de moindre envergure jouent dans le style d'un maître dont ils copient les tics, la manière, le jeu. Ils n'en copient jamais l'essentiel, pour la raison que voici : il leur manque le troisième pôle, la typicité sonore.

Tout ceci se retrouve dans la performance, en soliste ou en soutien. Charlie Parker avait tant à dire sur le saxophone et la musique qu'il limitait ses conseils à la sobre maxime : « Si on ne vit pas ce qu'on joue, ça ne sortira pas de l'instrument ». Il ne faisait que répéter ce qui se dit depuis toujours dans les coulisses du jazz, la cigarette au bec et la paupière lourde, avec ce mépris nonchalant pour les grands mots. Mais quel est ce *ça*, ce petit mot en quoi tout se concentre ? Et, dans cette phrase faussement banale, quel rapport entretient-il avec *on* et avec *instrument* ? On approche du moment où *ça* et *Glenn Steinway* sont la même chose.

Digression 4 : une esthétique de l'oubli

On peut encore se souvenir du tatillon Miles Davis, qui recommandait à l'incomparable virtuose John McLaughlin, lors de l'enregistrement de *In a Silent Way* : « Joue comme si tu ne savais pas jouer de la guitare. » Ici, nous

tenons la formule magique, le sésame. Oublier l'instrument, et s'oublier soi-même. S'il est question de fusion, c'est qu'il y a disparition.

Ce n'est pas la peine d'aller chercher plus loin l'explication des attitudes scéniques des grands solistes, les yeux fermés, le visage crispé, le corps tendu, dont certaines photographies portent témoignage.

S'il existe bel et bien des exécutions transcendantes sur la scène du jazz ou du rock, cette tendance s'assimile plus largement à l'exécution forcenée (hors-de-soi). Tout donner, se livrer sans retenue. Le musicien intègre produit une performance intégrale. Même si cet objectif s'accommode sans mal des musiques sommaires et indigentes, comme c'est le cas du mouvement punk, dans le jazz et une partie du rock il suppose un puissant bagage technique.

C'est tout l'art : une technique inaccessible au service de soi. Un virtuose comme Earl Hines le confirme : « Je ne sais pas où je vais jusqu'à ce que j'y sois ». Et pourquoi ses *solis* sont-ils si longs ? Il ne le sait pas vraiment ; « *I just go and play* », dit-il simplement⁸. Cet abandon est bien la dernière chose que l'on attend d'un instrumentiste du répertoire classique.

McCoy Tyner en donne une belle variante : « Il ne s'agit pas de devenir le technicien le plus habile, mais plutôt de s'explorer soi-même intérieurement⁹. » Et, dans l'esprit de ce pianiste qui n'aimait pas les concessions, il ne s'agit pas de parler de la musique, ou de l'instrument, ou de l'homme. Il pense aux trois en même temps. Le couple technique-habileté s'oppose au couple moi-exploitation, comme on disait que s'opposent le *dire* et le *chanter*.

La performance est un moment d'oubli : oubli de soi, de la technique et de l'instrument. C'est encore l'art de s'oublier devant deux mille personnes.

Digression 5 : une esthétique de l'annonce

Tout comme il s'intègre au pseudonyme de l'artiste, l'instrument gagne le droit de s'imposer comme élément de la performance. Il y est propulsé, annoncé et attendu. Il surgit toujours au bon moment.

C'est ce qu'ont bien senti certains géants du blues. B.B. King et Albert King entretenaient avec leur instrument une relation amoureuse, qui passait par la nomination. Albert King chantait pour sa guitare, en 1968 :

8.
DAVE CAUGHREN, booklet de
Earl Hines Solo Piano,
Laserlight, 15 790, 1993.
Que n'a-t-il rajouté : *ergo*
sum !

9.
Jazz Hot, décembre 1974.

« Je voudrais vous dire, au sujet de ma Lucy, que j'ai eu pour elle le coup de foudre la première fois que je l'ai vue, parce que je l'aime, je l'aime ma Lucy, oui c'est la vérité, et si vous posez vos pattes sur ma Lucy, pas besoin de vous dire ce que je vais vous faire. »

B.B. King, pour sa part, surnommait son instrument Lucille ; il dialoguait avec elle, il vivait tous ses *soli* en elle et par elle. Il faut bien prendre au pied de la lettre cette apostrophe, en plein concert : « Le chant que vous allez entendre vient de ma guitare, qui s'appelle Lucille ¹⁰. »

Cette attitude, qui s'appuie sur la personnalisation de l'instrument, est typique des instrumentistes jetés sur la scène : ils multiplient les interpellations, ou s'introduisent mutuellement. B.B. King qui en redemande à sa propre guitare : *One more now Lucille*, ou tel chanteur proclamant, pour lancer son soliste, un *Play the guitar now*, autant de figures instinctives et imposées qui sont des lieux communs de la scène du répertoire libre. S'il est vrai que l'on appelle souvent l'instrument, il est tout aussi commun de convoquer l'homme. Ainsi James Brown avait-il coutume de décréter le solo de saxophone par un impétueux *Maceo !*, du nom de son soliste, Maceo Parker ¹¹. Peu importe le nom, celui de l'instrument ou celui de l'homme ; dans cette pratique, le soliste est cité comme l'on cite un taureau dans l'arène, pour le grand défi ¹². Son heure est arrivée. On ne résiste pas au plaisir de solliciter le truculent rapper de Public Enemy, qui reprend à son compte cette tradition, en s'écriant au profit de son instrumentiste : « *Yo, terminator X, step up on the stand and show the people what time it is, Boyyyyyy !* » Derrière cette saillie pleine d'humour et de faconde, point la claire conscience de ce qu'il convient de faire : annoncer la performance.

Digression 6 : une esthétique de l'héroïsme

Le soliste et son instrument se distinguent par un système d'attitudes. Le rock, dont la motivation provocatrice est beaucoup plus forte que dans le jazz, a réinventé la gestuelle de l'instrument. Il en tire certainement exemple de ce que faisaient sur scène bon nombre de guitaristes de blues – les grands anciens – dans leurs transes gesticulatoires. B.B. King serrait sa guitare sur son cœur comme si on allait la lui voler. Buddy Guy allait jusqu'à s'agenouiller pour

10.

Exemples tirés de : JEAN-PAUL LEVET, *Talkin That Talk*, Hatier, 1992, p. 167.

11.

La concurrence homonymique avec Charlie Parker confère un supplément sémantique à cette convocation par le prénom.

12.

La citation du taureau dans l'arène est un procédé paroxystique par lequel le matador défie son adversaire en lui demandant de montrer ce qu'il sait faire, ce dont il est capable : *Jusqu'où iras-tu ?* Le code s'exprime par des gestes précis et quelques interjections laconiques. C'est le même code que l'on trouve sur la scène du répertoire libre.

jouer, en plaçant sa guitare en position de contrebasse. Dans un autre registre, celui du rock'n'roll de la fin des années 50, Jerry Lee Lewis n'hésitait pas, au plus fort de son excitation, à sauter sur son piano pour poursuivre son solo avec les pieds. Puis vint le moment pour le guitariste folk Woodie Guthrie de placarder sur sa guitare le légendaire *Cette machine tue les fascistes*.

Tout converge pour faire de l'instrument un élément de spectacle. De là vint, dans le rock des années 60 et 70, une nette tendance à donner à l'instrument un rôle inattendu, celui de héros. Dès 1965, Bob Dylan, au festival de Newport, adopte avec sa guitare des attitudes scabreuses, très choquantes à l'époque, déportant sur le mime le chant d'amour qu'avaient illustré B.B. King et Albert King.

Jimi Hendrix, suivi ou concurrencé par d'autres, devint l'illustre représentant de cette nouvelle manière : aux acrobaties les plus diverses (jouer en plaçant sa guitare derrière la tête, frotter le manche contre le support du micro, placer la guitare en position de gaucher puis de droitier), il joignait une thématique sexuelle explicite et survoltée. Tantôt symbole phallique, tantôt principe femelle, la guitare était soit une extension corporelle de l'homme, soit un partenaire sexuel. Cette démonstration érotique (et non pas pornographique, comme on le disait à l'époque) portait à son paroxysme la fusion des deux êtres. Dans ses concerts les plus frénétiques, Jimi Hendrix allait jusqu'à détruire sa guitare en la fracassant contre des amplificateurs, puis il mettait le feu à ce qu'il en restait avec de l'essence et un briquet.

Cette impressionnante débauche scénique était tout entière consacrée à l'hyperindividualisation du soliste, complètement assimilé à son instrument, dont l'immolation correspondait à l'abandon de soi dans une transe complète, après un détour codé, mais éminemment décodable, par la drogue et le sexe. Cette pratique, qui eut de nombreux imitateurs, est largement tombée en désuétude depuis. Jimi Hendrix, qui était au demeurant le meilleur guitariste de sa génération, au sens de la technique comme au sens artistique, jetait le masque de la provocation sur la tradition vive du répertoire libre. Tous les jazzmen, que l'on aurait pu croire réticents, l'ont bien compris et ont toujours eu pour lui une admiration sincère et souvent débordante (Miles Davis ou Gil Evans en sont les plus célèbres témoins).

Cette époque fut celle des *guitar heroes*. Qu'ils aient laissé ou non une trace

dans les mémoires, on ne jurait que par Jimi Hendrix, Carlos Santana, Alvin Lee, Robin Trower, Leslie West, Robert Fripp, John McLaughlin et tant d'autres. Et avec eux la guitare devenait symbole de cette fusion entre l'homme, l'objet et le son.

Ainsi mis en avant, il était naturel que l'instrument devînt une vedette. Très souvent photographié seul sur les pochettes de disque, ce qui lui confère un statut de programme, il peut être aussi décoré ou esthétiquement retravaillé. Clavier en forme de guitare et que l'on porte en bandoulière, batteries transparentes, guitares à double manche (John McLaughlin), en forme de croix de Malte (Ian Hunter), en forme d'aile volante (Andy Powell), ou faites sur mesure comme l'étaient les exemplaires uniques de Jerry Garcia ou de Frank Zappa. Toute cette esthétique programmatique n'a qu'un but : assimiler l'instrument à l'homme.

Bootsy Collins, bassiste de funk – et inventeur d'un son particulier, celui de la *space bass* –, apparaît ainsi sur la pochette de l'un de ses albums : porté en triomphe par la foule avec, en bandoulière, sa basse en forme d'étoile. Le nom de l'album est *Ah... The Name is Bootsy!* Et, pour marquer cette fusion entre un instrument réinventé dans sa forme et la nomination, ce commentaire : *Il y a des étoiles, et il y a des étoiles, et puis il y a... l'étoile*. Ce jeu de mot sur *star* est limpide et définitif. Car, de l'homme ou de l'instrument, on ne sait pas de qui l'on parle. La fusion est consommée.

Le célèbre Prince est allé au bout de cette logique : après le succès de son testamentaire *My Name is Prince*, on le voit abandonner son nom. Le cas est unique dans les annales. Le nom de *Prince* est remplacé par un logo, imprononçable *a priori*. Celui-ci a donné lieu à de nombreux commentaires ; on sera bien avisé de voir la forme de sa guitare.

Digression 7 : une esthétique de la transformation

L'amada en el amado transformada

(Jean de la Croix)

Mais le vedettariat de l'instrument est un masque. Plus on le photographie, plus on le travestit, plus on l'idolâtre, moins il est objet. Que le contexte soit à la

courtoisie et à la méditation, comme il arrive dans le jazz, qu'il soit à la furie, comme souvent dans le rock, l'instrument s'identifie à un être et à un son vivants. Il mute et n'existe qu'à cette condition. En tant qu'objet, il n'est de rien. Lennie Tristano le dit sans détour, lorsqu'il s'extasie devant le jeu de Bud Powell.

« Chaque note que jouait Bud Powell était le fruit d'une volonté bien spécifique, et c'est fabuleux lorsque l'on pense à ce qu'est un piano : rien de plus qu'un gros tas de merde. Ce n'est que vis et bouts de feutre, morceaux de bois et de colle [...]. C'est ce qu'on entend quand la plupart des gens en jouent. Mais, quand c'est Bud, ce n'est plus un piano ¹³. »

Venant d'un génial pianiste, cette sortie pourrait paraître sacrilège. Elle fixe cependant le statut de l'instrument dans le répertoire libre. Il doit s'effacer. Ou, si l'on préfère : ne plus être lui-même. Tout comme la guitare d'Hendrix n'était plus une guitare.

Digression 8 : une esthétique du son

Tout dans l'univers est composé de vibrations. Le son est vibration, les atomes font des vibrations, et il se pourrait que toutes les vibrations soient les harmoniques de quelque son fondamental. Quelle est l'importance du son ?

(Frank Zappa)

Mais on n'en a pas encore fini avec le rêve de Glenn Gould. Voyez comme, en voulant s'identifier à son piano, le maestro ne rêve pas de muter en instrument mais rêve plutôt de muter en son. Il rêve d'être cette réalité complexe qui s'affiche sur la scène du répertoire libre. *Glenn Steinway* est un son. On aura remarqué qu'il ne dit pas *Glenn Pleyel*, ou *Glenn Erard*. Il ne faut pas tenir ce détail pour secondaire ou insignifiant. Il y a dans la vision du pianiste une référence à un son unique.

Cette réalité, le son comme évidence de soi, est le caractère fondamental de l'esthétique du répertoire libre. Si bien que la notion même de son, transcendant toutes les considérations habituelles sur l'instrument, doit être considérée comme la seule pertinente. C'est ce que voulait dire Duke Ellington en parlant de la trompette de Louis Armstrong.

13.

FRANÇOIS BILLARD, *Lennie Tristano*, Ed. du Limon, 1988, p. 131.

14.
GÉRARD ARNAUD et JACQUES
CHESNEL, *Les Grands
Créateurs du Jazz*, Bordas,
1989, p. 81.

C'est bien le son qui force l'admiration. B.B. King a cet aveu, à propos de son mentor T. Bone Walker : « J'ai tout fait pour trouver ce son, j'ai pu m'en approcher, mais jamais l'atteindre ¹⁴. » On aborde ici cet « essentiel » que les imitateurs ne sauront jamais corrompre. Toute la théorie de l'imitation développée par les jazzmen ou les rockers pivote autour de cette notion de « son propre à chacun ».

De là vient que le mot *sound*, le son, reçoit non seulement sa signification courante, mais encore une plus-value sémantique qui n'échappe pas aux amateurs. On gagnerait beaucoup à ne plus traduire *sound* par *son* quand cela s'impose. Le mot *typicité* pourra paraître jargonneux ou faussement savant (il l'est certainement). L'expression *chant de l'instrument* entretiendrait un quiproquo, même si elle est moins fausse que la traduction littérale. La meilleure solution serait de ne pas traduire *sound*, comme on l'a sagement fait pour *blue note*, *soul* et *feeling*.

Si le jazz, le blues et le rock ont leurs arcanes, c'est du côté du *sound* qu'il faut aller les déchiffrer. Hendrix, au plus fort des ses concerts hystériques, est moins un *guitar hero* se donnant en spectacle qu'une expérience sonore. Le réduire à une prestation gestuelle ou à un scénisme exubérant, c'est le réduire à rien. La guitare s'y trouverait ramenée à l'état d'objet. Or, dans sa performance, elle est un cri où se mêlent les râles de la jouissance et les hurlements de la terreur, le fracas des bombes et l'hymne américain. Tout y est son et correspond au double idéal de Clapton et de Duke Ellington : d'une part, être seul avec sa guitare face au reste du monde ; d'autre part, inventer des sons. Lorsqu'il jouait avec sa Fender, on pouvait vraiment parler de Jimi Fender. Et ce n'était pas un rêve.

Derrière l'instrument donc, le *sound*. Randy Weston, pianiste de jazz, s'exprime sur ce point :

« Art Tatum, dit-il, était simplement un maître virtuose du piano. [...] Puis vint Monk, un maître de l'espace, mais un espace magique et mystique à mes yeux. Et des sons différents. Il créa des sons qui n'existaient pas, même sur un piano ¹⁵. »

15.
RANDY WESTON, booklet de
Portraits of Duke Ellington,
Verve, 521 303-2, 1989.

On ne peut pas mieux dire la défiance instinctive du musicien du répertoire libre pour ce qui ne serait que virtuosité technique. La compétition avec les homologues du répertoire classique est évacuée dès l'origine. Cette même idée est reprise par Marcus Roberts :

« J'ai appris de mes professeurs de piano qu'il y a huit positions différentes pour les pédales, mais, ce dont je suis le plus sûr en écoutant la somme de sons qu'ils ont créés, c'est que Ellington et Monk en connaissaient quinze. [...] Bien sûr, il y a des pianistes qui ont une vélocité supérieure, comme Art Tatum. Aussi loin qu'aïlle la technique pianistique européenne fondamentale, Tatum est là et la possède. Mais, avec Ellington, il y a quelque chose de plus ¹⁶. »

Ce supplément, c'est le *sound*.

Ce phénomène de rejet, dont jadis Phineas Newborn Jr. ou Art Tatum firent les frais (et aujourd'hui Wynton Marsalis et Marcus Roberts lui-même), n'est pas sans rappeler les critiques dont Liszt fut l'objet. Le mépris condescendant pour Tatum est vite devenu, dans le monde du jazz, un lieu commun d'une rare platitude ¹⁷. Sans doute faut-il faire la part de la jalousie envers ce virtuose hors norme et de la profonde irritation qu'a pu susciter sa « reconnaissance » par le milieu pianistique du répertoire classique. Mais, dans leur version positive, ces remarques n'ont qu'un seul but : l'admiration va aux instrumentistes inventeurs de sons. C'est tout ce que disait Duke Ellington à son fils : « Quand tu écris, écris quelque chose qui sonne bien ¹⁸. » Le verbe *to sound*, dans le vocabulaire des musiciens du répertoire libre, concurrence allègrement tous les autres.

Plutôt que de battre le rappel de mille citations possibles, sans doute peut-on s'en tenir à cette réflexion de Miles Davis :

« Le travail de base, le travail de fond, c'est le son. Le son, vous comprenez ? Le son, c'est votre propre voix, il faut le chercher... Le son a charge de votre personne... Le son, c'est vous. Vous êtes votre propre son. Il y a très peu de son, de son original, dans la musique créative. Beaucoup de perfectionnisme, certes, beaucoup de reproduction, mais très peu de son ¹⁹. »

Comme Lennie Tristano, Davis pense que l'instrument doit rester en retrait, peut-être même disparaître. Tout est grand quand il n'y a plus ni tambour ni trompette qui comptent.

Digression 9 : une esthétique de l'électrification

Miles Davis l'atteste entre tous, la révolution du son est passée d'abord par celle de l'électrification. Une technique tôt apparue, mais de manière très

16.

MARCUS ROBERTS, booklet de *Alone with Three Giants*, RCA, PK 83109, 1991.

17.

Cf. ANDRÉ HODEIR, « The "genius" of Art Tatum », *Jazzistiques*, Parenthèses, 1984, p. 99 et sq. La question que pose cet article est la suivante : Tatum fut-il un génie ? La présence des guillemets dans le titre donne la réponse.

18.

STANLEY DANCE, *op. cit.*, p. 38.

19.

LUC DELANNOY, *Lester Young*, Denoël, 1987, p. 100.

sommaire. La guitare électrique des pionniers, comme celle de Charlie Christian, est d'abord une guitare amplifiée. On en dira autant de l'orgue de Jimmy Smith. Ceux-là ouvraient des routes dont ils ne percevaient pas l'importance.

On a vu que l'équation fondamentale qui relie l'homme et le son, et dont l'instrument constitue la représentation, s'est développée avec des auteurs et musiciens pratiquant sur des instruments acoustiques. Piano, saxophone, contrebasse, batterie, tous instruments mythiques du jazz, ont partie liée avec la création d'une typicité sonore. Mais l'électrification allait progressivement donner aux instrumentistes des moyens inattendus. En effet, une fois amplifié, le son peut être suffisamment travaillé pour devenir deux fois nouveau : nouveau au sens des créateurs, nouveau au sens des ingénieurs.

L'environnement d'abord. Celui-ci porte un nom : le studio d'enregistrement. Très tôt, le jazz tire parti des possibilités nouvelles que lui propose le studio. Chacun sait l'avantage spectaculaire qu'en retire la contrebasse. Charlie Mingus et ses émules réinventent la technique au profit d'un instrument qui peut enfin s'exprimer. Celui-ci y perd une bonne part de sa rondeur, mais il y gagne le droit au solo.

Alors que pour beaucoup le studio est un lieu, pour la plupart des musiciens du répertoire libre il devient un instrument. C'est à Jimi Hendrix que revient sans doute l'honneur d'en avoir pris conscience le premier. En créant son propre studio, au nom prémonitoire d'*Electric Ladyland*, il sanctionne le fait déjà connu de tous que la musique enregistrée par des ingénieurs est toute différente de celle qui est produite en public. Mais, le premier, il propose une musique de studio consciente d'elle-même, c'est-à-dire non reproductible en concert. Bien que disposant à l'époque de moyens techniques « préhistoriques », ses albums de studio sollicitent ouvertement toutes les techniques d'embellissement ou de tricherie. Il ne craint pas de promouvoir le *re-recording*, procédé par lequel on s'enregistre soi-même deux fois ou plus. Il faut prendre conscience de la nouveauté que cela représente dans le rapport entre l'homme et l'instrument. La performance, qui supposait jusqu'à présent une instantanéité, est faussée, pipée. Le musicien dans son solo est accompagné par lui-même. Passé le premier émoi (surtout chez les critiques), il apparaît plus que jamais que l'instrumentiste est maître de sa griffe.

Ces divers truquages – qui font la honte (ô combien discrète) de bien des musiciens du répertoire classique – sont mis en avant et développent une nouvelle manière de « jouer ». Sur le même morceau, Jimi Hendrix assure le solo, les *riffs*, voire le contrepoint. Sa furie scénique, qui est non reproductible en studio, se transforme en une musique dite psychédélique : chambre d'écho, va-et-vient stéréophonique, étouffement subit d'une piste, distorsion commandée à partir de pédales, autant de procédés qui créent de nouvelles sonorités que seule la technique particulière du studio peut promouvoir²⁰. La furie sexuelle, consacrée sur scène par des mimes et des attitudes, est dès lors mise en musique, on aimerait dire mise en son²¹. Ce génie immature n'aura malheureusement pas le temps de poursuivre ses efforts, mais il a ouvert la voie à l'instrumentalisation du studio.

La révolution consiste en ceci : le *sound* n'est plus uniquement une affaire de toucher. Le doigté, la virtuosité, l'improvisation, tous éléments que l'on tenait pour des fondamentaux de la performance, ne le sont plus tout à fait. La personnalité du musicien se frotte à de nouveaux efforts. C'est la révolution de l'imagination.

Aussi verra-t-on des musiciens produire à double vitesse. Une version de studio, affirmée comme telle, et une version publique²², n'ayant plus grand rapport avec la première. Le cas de Prince est révélateur. Après avoir fondé son propre studio, le *Paisley Park*, ce musicien si profondément influencé par Hendrix profite de ses dons prodigieux pour jouer tous les instruments de certains de ses disques, dont *Sign o' the Times* est le paragon. Il faut faire un effort, devant le produit fini, pour admettre que cette musique est élaborée au pas à pas, et que le même homme est derrière chaque instrument. Comble de l'ironie, Frank Zappa fera la même chose sans avoir besoin de toucher à l'instrument dont il fut un génial représentant, la guitare²³.

Voici pour l'environnement. Electrifié, l'instrument mute. Guitares électrique et acoustique sont deux instruments différents. Le mot *piano* cède désormais la place à celui de *keyboards*. L'expression *electric bass* devient un pléonasmisme. Toute une nouvelle génération d'instruments apparaît, dont la gamme impressionnante des synthétiseurs. A ce point du parcours, signalons que le mot *électricité* doit s'effacer devant celui d'*électronique*. Mais cette nouveauté dans l'ordre technique n'affecte pas la tradition du répertoire libre. C'est bien à la gui-

20.

A l'époque de Jimi Hendrix, un enregistrement sur quatre pistes était une prouesse. Le « huit pistes » touchait à la technologie des prototypes.

21.

On écouterait l'extraordinaire *Midnight*, dans *War Heroes*, Polydor, 2475673.

22.

Dans le jargon : la version *live*.

23.

Ecouter : PRINCE, *Sign o' the Time*, UK:WX, 88 925577 ; et FRANK ZAPPA, *Jazz from Hell*, EMI, 2406731 ; ou encore un chef-d'œuvre de PRINCE, *Joy and Repetition*, sur *Graffiti Bridge*, Warner Bros., 7599-27493.

24.

Pour les moins exigeants,
cette formule renvoie aux
harmonies imitatives
du jeu d'Hendrix, par
lesquelles il faisait « parler »
sa guitare.

tare de Jimi Hendrix, champion de la distorsion des sons, que l'on affecte depuis vingt ans le label de *human tone*²⁴ (et il n'est pas inutile de noter que cette appellation fut inventée par une publicité des pédales électroniques Robert Mayer).

De sorte que ce que l'on a dit du changement d'homme dans un orchestre s'est opéré progressivement avec les changements d'instruments. De nombreux artistes ont rénové ou inventé leur style en adoptant la version électronique de leur instrument de prédilection. C'est le cas de Miles Davis, qui a électrifié sa trompette en s'inspirant des méthodes d'Hendrix. C'est le cas des pianistes virtuoses, comme Herbie Hancock, Chick Corea, Jan Hammer ou Joseph Zawinul qui, chacun à leur manière, ont inventé un univers sonore d'une haute typicité. C'est encore le cas d'un guitariste acoustique comme John McLaughlin, qui a donné quelques-uns des *solis* de guitare électrique les plus phénoménaux qui soient. Les violonistes, comme Jean-Luc Ponty, font oublier à l'auditeur mal préparé de quel instrument il s'agit ; les bassistes, comme Stanley Clarke, Miroslav Vitous, Jaco Pastorius, Alphonso Johnson, inventent des sons et des techniques que l'on croyait réservés aux seuls guitaristes. Cette liste est aussi courte que terriblement injuste. Mais tous, devant l'instrument mutant, inventent des doigtés, des inflexions, des positions. A cette technique renouvelée correspond l'émergence de sons nouveaux et de héros inattendus : la pédale *wah-wah*, cet accessoire par lequel l'instrumentiste modifie le son, rénove celui de la trompette, de la guitare, de la basse, du violon, etc. Elle devient instrument-son, comme le suggère le surnom du guitariste Wah Wah Watson.

Digression 10 : une esthétique de la disparition

25.

Il y a cependant des efforts
dans ce sens, comme chez
Peter Erskine, Billy Cobham
ou Frank Zappa.

26.

RYUICHI SAKAMOTO,
Heartbeat, CDVUS, 262555.
Un exemple parmi des
milliers possibles.

Le progrès technique a du mal à surprendre l'imagination des musiciens. On croyait la batterie constitutionnellement épargnée par cette révolution, car les percussions n'ont pas besoin d'amplification et s'électrifient mal²⁵. Pourtant, elle est sans doute l'instrument en lequel se concentre le sens de cette révolution. Car elle disparaît. Le son est toujours là, mais plus l'instrument. L'inclassable Ryuichi Sakamoto, dans un de ses albums, présente les percussions comme étant produites par un programmeur et son Macintosh²⁶. Steve Hackett, dans *Cured* (1981), laisse à l'imagination de son programmeur (Nick Magnus) le soin de pro-

duire des *solis* de batterie qui en ont trompé plus d'un. Enfin, la batterie est, depuis le début des années 80, systématiquement exclue du répertoire du rap. Elle en constitue pourtant, avec la basse et les *riffs* divers, la structure fondamentale.

La leçon a si bien porté que les albums plus ou moins d'avant-garde, où l'électronique était reine, sont désormais largement dépassés par le rap (ou hip-hop). Celui-ci se dispense de tout instrument, au sens que l'on donne communément à ce mot. Désormais, les musiciens de rap sont des D.J., des *disc-jockeys*, qui produisent leur composition à partir de platines et de disques qu'ils n'ont jamais enregistrés.

Ecouter la partie instrumentale d'un rap, c'est se plonger dans l'exacte réalité du *sound*. Les jazzmen ne s'y sont pas trompés, avec des incursions dans le monde du rap très signalées : Miles Davis ou Herbie Hancock y ont consacré une part de leur recherche. Même Harry Connick Jr., contempteur de cette musique de voleurs (dit-il), n'a pas résisté à la tentation. Le récent mouvement jazz, dit M-Base, doit beaucoup à la nouvelle instrumentation inventée par les rappers. Mais on insistera sur ceci : que l'instrument ait disparu importe peu. C'est le *sound* réinventé qui attire les esprits. Branford Marsalis, issu de la grande aristocratie du jazz, ne se passe plus désormais de son D.J. (D.J. Premier), issu du groupe de rap Gang Starr.

« Ce que j'aime dans le hip-hop – si c'est de la bonne musique –, c'est qu'il possède un son vraiment fort ²⁷. »

Les basses, les percussions, les *riffs* de guitares ou de cuivres, assortis d'événements sonores divers (sirènes de police, cris d'enfants, bruits de la rue, etc.), constituent la griffe de chaque groupe de rap. Pourtant, ces instruments n'ont pas d'existence matérielle. Le seul instrument que l'on peut qualifier comme tel, c'est-à-dire comme producteur de son, c'est le plateau de platines sur lequel le D.J. passe les extraits constitutifs de sa musique. Les instruments programmables, comme la *beat-box* (la batterie automatique) ou les ordinateurs échantillonneurs, sont eux-mêmes convoqués dans cet orchestre « immatériel ».

Les musiciens sont-ils encore des musiciens ? Gonzalo Rubalcaba, immense pianiste de jazz, le croit certainement. Sur la pochette de son album *Giraldilla*, comme on le pratique depuis des décennies, il est fait mention du nom de chaque artiste et de son instrument. Au très classique *Gonzalo Rubalcaba*

27.

Dans le booklet de *Guru Jazzmatazz*, vol. 1, Chrysalis, 09463, 1993. On pourra écouter son récent *Buckshot LaFonque*, Columbia, 476532 2. Le jazz est actuellement traversé par un courant exploratoire vis-à-vis du rap. Steve Coleman pour le jazz, ou les Roots pour le rap, chacun se tourne vers l'autre avec une immédiate sympathie. Il n'est pas encore sûr que ce flirt aboutisse.

played Yamaha Piano, succède ainsi un

« Mario Garcia played programmed Computer Sequencer Apple Macintosh and Performer Mark of the Unicorn, Inc. Digital Rhythm Programmer Yamaha RX5, Digital Sound Module Roland D-110, FM Tone Generator Yamaha TX 81 Z, FM Keyboard Synthetiser Yamaha DX7 IIFD. »

Ici, deux choses : le ton est sérieux, et n'a rien d'un gag ; de plus, on a bien *lu played*.

Curieusement, le rapport à l'instrument est maintenu dans un canevas traditionnel. Les rappers conservent la tradition pseudonymique du blues (voyez les Sir-Mix-a-Lot, Stereo MC's, 3rd Bass, D.J. Magic Mike, Khadejia Bass, Trace Bass Brown, etc.), ainsi que la gestuelle scénique du rock des années 70 : nombreux sont ceux qui, sur scène, font tourner leurs disques avec la langue, le nez, les pieds et même les genoux.

De même que Gonzalo Rubalcaba parle de « jouer » sur des instruments logiciels, les rappers ont bien l'impression de « jouer » sur leurs platines. Chuck D., un des plus grands rappers, a très bien exprimé ce point de vue :

« Si seulement un musicien conventionnel apercevait un type comme Jazzy Jeff aux platines, il réaliserait que c'est un vrai musicien. Et lorsque Terminator X scratche, on peut parler alors de véritable musique : un son qui ressemble à celui d'une vraie batterie, vous voyez ce que je veux dire ? Il faut comprendre qu'un D.J. qui scratche, c'est comme un vrai batteur. [...] Ces types arrivent à faire de l'art simplement en transformant une sonorité de base pour en créer de nouvelles²⁸. »

28.

DAVID DUFRESNE, *Yo Revolution Rap*, Ramsay, 1991, p.54.

Cette phrase a-t-elle besoin d'un commentaire ? Elle reprend l'essentiel de ce qui a été dit depuis Duke Ellington. A cela près qu'il s'y consomme une rupture profonde. A Ellington qui pensait que l'instrument est un son, le rapper réplique : le son est un instrument.

Même si l'électronique et ses conséquences ont eu de nombreux détracteurs, comme l'arrière-garde vieillissante du jazz, ou certains jeunes maîtres comme Keith Jarrett (« Je trouve que la musique électrique est extrêmement dangereuse²⁹ »), le mouvement paraît irréversible. L'épanouissement de l'instrument passe par son évanouissement. Au récent album de Roy Hargrove inti-

29.

Jazz Hot, février 1976.

tulé *With the Tenors of our Time*, qui sanctionne une traditionnelle adulation pour l'instrument, répondent des titres comme ceux-ci : *Definition of Sound* pour les rappers, et *Into the Battle With The Art of Noise* pour le rock dit progressif. Toute une sensibilité se développe autour du son. Herbie Hancock donne récemment un *Dis Is Da Drum* électronique à souhait, et tout entier centré sur le son des percussions. Graham Haynes, pleinement conscient de l'exigence présentée par McCoy Tyner, mène sa quête intérieure avec des synthétiseurs et aussi avec des instruments qui sortent du commun, comme le sitar³⁰. Chacun est à la poursuite du *sound*, mais l'instrument conventionnel n'est plus une condition préalable.

Le *sound* est devenu électrique. Steve Hackett, dans un de ses disques, demande (avec malice) à son auditeur de régler les basses et les aigus de sa chaîne hi-fi d'une certaine manière pour écouter tel morceau³¹. Le médium électronique s'impose comme condition de fidélité. Ainsi, la fée électricité devient un gage de beauté, de sincérité. Jimi Hendrix croyait fermement que sa musique, et celle du rock en général, n'était rien d'autre que le gospel et le blues transmués par une technologie nouvelle. C'est pourquoi il parlait d'Eglise Electrique, « un nouveau genre de Bible à porter dans son cœur, et qui nous procure une sensation physique³² ».

Mais, s'il est vrai que le rap et les musiques connexes (acid jazz, etc.) peuvent conduire à de grandes déceptions, du fait de la relative accessibilité technique de cette musique, ils possèdent eux aussi leurs exigences. Il y a un savoir-faire : scratcher, par exemple, c'est-à-dire jouer avec sa platine de disque, est une activité instrumentale qui nécessite du toucher. Il n'est pas douteux que Terminator X, quand il donne des conseils à un jeune D.J., doit emprunter des tours de phrase propres aux professeurs de piano. En tous cas, cette technique nouvelle doit sans doute réévaluer certaines sensations d'exécution que le clavier des synthétiseurs a complètement occultées (sur de tels claviers, le toucher ne compte pour rien, ce qui explique les fréquents retours de Chick Corea et de Herbie Hancock devant un piano à queue). Il paraît acquis que Terminator X est inimitable.

Pour le D.J., la notion d'instrument paraît recevable : il y a bien rapport physique entre un individu et son outil de production sonore. Mais ce qui compte est ailleurs : l'intention esthétique. Tout l'effort tend vers la constitution de

30.

Ecouter : ROY HARGROVE
QUINETTE, *With the Tenors
of our Time*, Verve,
523 019 2 ; THE LICK,
Definition of Sound, CIRD
24 ; HERBIE HANCOCK, *Dis Is
Da Drum*, Mercury, PHCR
1280 ; GRAHAM HAYNES,
The Griot Forsteps, Verve,
523 262 2.

31.

STEVE HACKETT, *Please
Don't Touch*, Polygram,
7164074.

32.

Un commentaire qui figure
sur la pochette de disque de
son ami Buddy Miles, dans
Expressway to Your Skull,
1968.

sons et de rythmes nouveaux. Le D.J. entretient avec la technique instrumentale un rapport qui rappelle celui qu'inventèrent les peintres et artistes du mouvement dada, puis ceux du pop art. Produire une œuvre avec des canettes de bières trouvées dans une poubelle ou avec les photographies stylisées de Marilyn Monroe, est-ce de l'art ? Le rap répond : bien sûr.

En consacrant le son, l'électronique sanctionne la disparition des instruments conventionnels. Le pianiste Jan Hammer s'est vite converti aux *keyboards* les plus sophistiqués, et s'il est un musicien qui a montré comment faire chanter un *minimoog*, c'est bien lui. Sur son album *The First Seven Days*, il pose ceci : « *For those concerned, there is no guitar on this album* ». Que signifie cet avertissement ? Bien sûr, tous ceux qui ont cru entendre une guitare, notamment dans le premier morceau, sont avisés. Plus encore, on nous prédit la déchéance de la guitare comme instrument mythique du rock. C'était en 1975, et Hammer a vu loin ³³.

33.

Ecouter : JAN HAMMER, *The First Seven Days*, NE 432 0698. Sur le solo de guitare revu et corrigé par les synthétiseurs, on peut se référer au génial ROBERT WYATT : *Alifib*, dans *Rock Bottom*, Virgin, 301645.

Digression 11 : une disparition de l'esthétique ?

L'occultation de l'instrument conventionnel est marquée par un grand enthousiasme. C'est une qualité du rap d'être ludique. On aura remarqué qu'il y a même une certaine logique dans cet aboutissement. Logique historique d'abord, où l'électrification puis l'électronique jouent un rôle moteur. Logique esthétique ensuite, imprimée par une tradition dont les multiples rameaux convergent tous vers l'idéal du *sound*. Cependant, on a beau éliminer du raisonnement tous les faiseurs, les copieurs, et décréter – comme Branford Marsalis – qu'on ne s'intéresse qu'à la bonne musique, la déchéance de l'instrument acoustique s'accompagne d'une inquiétude sincère.

Laissons les réactionnaires à leur place ; on se moque de savoir si Terminator X est un musicien ou non. Ce ne sont ni les blâmes ni les satisfecit qui l'empêcheront de l'être authentiquement. L'histoire de la musique est pleine du même effroi : celui d'un univers qui s'affaisse. La disparition du clavecin, la mise à l'écart de la harpe, les répulsions sincères pour le piano dominateur de Liszt, pour la ridiculisation de l'instrument chez Varèse, ou pour les bruits de Schaeffer, autant d'étapes où se remâchait inlassablement un sentiment de fin du

monde. Et lorsque Prokofiev composait sa *Suite scythe*, il enfonçait le clou avec malice et cruauté : la musique, elle aussi, pouvait être envahie par les Barbares.

La musique aime les impasses. Tout conduisait Henry Barraud, dans son livre sur la musique contemporaine, à écrire : « Je crois que nous sommes en train de vivre la fin d'une civilisation ³⁴. » C'est pourquoi il fallait bien s'attendre à lire ceci : « On peut, il est vrai, prétendre que le jazz est une négation radicale de notre forme de civilisation. De deux choses l'une, alors : ou il en sera rejeté, ou il en annonce la fin ³⁵. » C'était en 1963 ; aujourd'hui, la même question est consacrée au rap, et ce sont les jazzmen qui se la posent. Au fond des choses, la disparition de l'instrument marque-t-elle la fin de la musique ?

On se console en remarquant que, dans la courte histoire du jazz, l'invective et le désaveu sont une constante. C'est un art qui a toujours eu peur de lui-même, et, plus encore que dans la musique du répertoire classique, il y a beau temps qu'il annonce sa mort prochaine. On pourrait à ce sujet faire une longue compilation. Mais, depuis que le son instrumentalisé est apparu, on ne sait plus vers qui tourner l'anathème. L'époque où l'on s'en prenait à Tatum, à Coltrane, à Sun Ra, à Cecil Taylor ressemble fort à un paradis perdu ³⁶. Mieux vaut un vieux démon qu'un nouveau dieu ?

La question est d'autant plus ouverte que, comme on l'a dit, la tyrannie du son n'est pas étrangère au débat. Le public, dont on n'a pas assez dit l'importance cruciale dans le répertoire libre, attend du son. Il le réclame, il l'exige, du vrai, du bon, du beau son. Le piège se referme. Aujourd'hui, par le simple fait que des ordinateurs d'entrée de gamme donnent à chacun tout loisir d'inventer des sons, la notion d'espace sonore s'est déplacée. Écrire un programme, cliquer sur sa souris, écouter ce que ça donne : le rapport physique avec l'instrument a disparu. Tout est dans l'imagination, et ce n'est pas assez. Ce Moi, dont on a cru dire qu'il est le fondement du *chant*, a disparu pour la raison qu'il n'est pas programmable.

Herbie Hancock voit juste lorsqu'il constate l'importance du toucher au piano, et sa quasi-inexistence au synthétiseur. Il se demande même si une oreille avertie pourrait faire la différence entre lui et Chick Corea jouant sur un clavier électronique. Cette même différence qui, bien sûr, s'affirme d'elle-même au piano acoustique ³⁷. Chick Corea le disait déjà il y a trente ans ³⁸.

Si la fin de l'instrument s'assimile à la fin de l'équation subtile dont on a

34.

HENRY BARRAUD, *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, Seuil, 1968, éd. 1974, p. 229.

35.

ANDRÉ HODEIR, « Le jazz », *Histoire de la musique*, tome II, Encyclopédie de la Pléiade, 1963, p. 1089.

36.

Aujourd'hui, Wynton Marsalis et Harry Connick Jr. sont parmi les rares à bien vouloir servir de repoussoir.

37.

Jazz Hot, décembre 1994.

38.

Jazz Magazine, juin 1966.

commenté certains paramètres, tout est à craindre. Aussi bien est-ce sans acrimonie pour les tentatives de fusion jazz-rap, mais sur le ton du constat attristé, que Jimmy Heath déclarait il y a peu :

« Les instruments acoustiques vous permettent d'avoir un son personnel, ce qui est rarement possible avec les instruments électroniques. Je pense que l'électronique gomme une part de la personnalité »³⁹.

39.

Jazz Hot, novembre 1994.

Duke Ellington ne sentait peut-être pas que ses vérités éternelles pouvaient être évolutives. Lorsqu'il ponctue quarante ans de carrière par :

« La musique elle-même est un son, mais tout ce que l'oreille perçoit n'est pas musique. [...] Si elle a un son agréable, c'est de la bonne musique, et c'est de l'auditeur que dépend l'agrément plus ou moins vif que procure un son »⁴⁰,

40.

STANLEY DANCE,
op. cit., p. 3.

il ouvre la porte à la primauté du *sound*.

Branford Marsalis, esprit ouvert s'il en est, admet sans peine qu'au bout du rap et de sa contribution il y a probablement la déception. Car la *typicité* peut exister sans la *complexité*⁴¹ ; mais la sagesse des œnologues a statué : si l'un n'est pas l'autre, l'un ne va pas sans l'autre. La disparition du batteur est en soi une condamnation. Tous les amateurs de jazz savent ce que leur musique doit à cet instrument et à ses héros. Il est au cœur du *sound*, il est la complexité même. Or, le public du rap, qui ne se confond pas avec celui du jazz, ne veut pas de complexe⁴². C'est sur ce butoir que l'émotion s'érode. Ecouter les incursions d'un Miles Davis ou d'un Branford Marsalis dans le champ du hip-hop, ce n'est pas écouter Thelonious Monk dans *Ruby, my Dear*. La sympathie n'est pas l'émotion.

42.

BRANFORD MARSALIS, *Jazz Hot*, octobre 1994.

Rappelons que l'on ne s'inquiète pas ici des paroles, tout comme

Marsalis d'ailleurs dans le contexte de son entretien.

Une des prédictions les plus tranquilisantes – et des plus contre nature – que l'on puisse suggérer, c'est de voir l'instrument conventionnel envahir la scène du rap. Cette révolution (au sens mécanique) apparaît déjà en filigrane : les Goats pratiquent le *scratching* sur des échantillons qu'ils ont enregistrés eux-mêmes ; les Roots vont encore plus loin : ils ont un batteur. Pour reprendre la formule consacrée, mais si révélatrice, ils ont un vrai batteur⁴³.

43.

THE ROOTS est un groupe récent : *From the Ground Up*, Talkin'Lound, Polygram, 518941 2.

L'outil informatique et ses épigones peuvent à bon droit être considérés comme des instruments, les artistes du répertoire libre l'ont démontré. Mais est-ce résoudre le dilemme que d'oublier l'instrumentiste ? Le *sound* devient irrè-

sistiblement du son. Il suffit d'écouter le son, si propre et si nouveau, que diffusent chaque jour les chaînes musicales. Le marketing a génialement compris de quoi il s'agit. On demande à la musique ce que l'on demande à la technologie du Compact Disc : être irréprochable. A beau son, beau succès. N'est-il pas vain d'y chercher l'homme, celui-là dont Eric Clapton nous disait qu'il était seul face au reste du monde ? L'invention du son est devenue un sport de compétition, avec ses champions et ses records ; les musiciens, de plus en plus dépendants, se sont eux-mêmes mis la corde au cou.

Le rapper Hank Shoclee pose le problème avec une acuité qui l'honore : les musiciens conventionnels, dit-il,

« nous ne les respectons pas. Ils considèrent les rappers comme des gens incultes alors que c'est l'inverse. En effet, nous possédons une meilleure compréhension, une meilleure conception de la musique [...]. Les musiciens professionnels ne sont pas des novices, ils ne peuvent donc pas être innocents. Ils la comprennent et restent ainsi dans les limites, dans l'ordinaire. Chaque sonorité doit être plausible, chaque instrument maîtrisé. Et en même temps ils veulent aller plus loin, créer des sons nouveaux, faire du sensationnel et revendiquer ainsi leur talent. Nous, les rappers, nous n'avons pas la même conception musicale. Notre talent pourrait naître d'une seule note. On travaille sur l'impulsion. [...] Si ça les dérange que j'utilise leurs *riffs*, alors ces types ne sont pas des musiciens. Ce sont désormais des avocats, des comptables qui s'efforcent de perpétuer chacun des petits sons qu'ils ont pu créer ».

44.
DAVID DUFRESNE,
op. cit., p. 54.

La communauté de vues avec ce que disait Miles Davis est surprenante. A force de vouloir faire du son, on finit par le vendre. Et ce sont encore les rappers qui s'en moquent le mieux, lorsqu'ils échantillonnent à partir de disques en vinyle volontairement rayés ou détériorés (pour citer le groupe français Au bonheur des dames : *Qu'un son impur abreuve nos sillons !*). Ils dénoncent, ils montrent, et s'accommodent du caractère altéré et déficient du son. L'absence d'hypocrisie est un des traits les plus admirables du rap. Champions de cette dénonciation du son : le groupe de rappers De La Soul. Et s'il est un groupe qui a un *sound*, c'est lui.

Le piège de traduction que représente le mot *sound* porte quiproquo. Car le *sound*, tel qu'on a cru le cerner, ce n'est pas cette pureté cristalline et artificielle qui termine toujours comme générique d'une émission télévisée. C'est très

exactement *cet espace magique et mystique* dont nous parlait Randy Weston. Oui, mystique au sens plein – l'homme transformé dans l'instrument, tout comme lorsque l'âme aimante se fond en Dieu aimé. Comme lorsque Glenn Steinway naît au monde.

Aussi bien le répertoire libre propose-t-il aujourd'hui, simplement et crûment, cette musique sans l'homme que les artistes du début du siècle appelaient de tous leurs vœux. Peter Szendy, dans une optique différente mais convergente, a récemment décrit le linéament de cette pensée d'une musique parfaite. On lui emprunte cette citation de Mondrian :

« Pour la reproduction du son, il sera préférable d'utiliser des moyens électriques, magnétiques, mécaniques, car ils empêchent plus facilement l'intrusion de l'individuel⁴⁵. »

45.

PETER SZENDY, « Actes d'une dislocation », *Espaces, Les Cahiers de l'Ircam*, n° 5, 1994, p. 56.

S'il est un seul axiome pour le répertoire libre, on vient d'en citer l'exact contraire.



Rousselot, Philippe, "L'homme et l'instrument dans le répertoire libre", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 105-130.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

L'ÂME INSTRUMENTALE

JEAN LAUXEROIS

A Kostas Axelos

« [...]j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur. Ses cordes sont serrées ou détendues par de simples différences de la température, de la lumière extérieures. En notre être, instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique. »

Marcel Proust, *La Prisonnière*

Par le commencement. *Fable* : « *par le mot par commence donc ce texte* » (Francis Ponge). Commencer par la fable, par le mythe, qui instruit, instaure, instrumente l'origine en ses commencements. Le mythe : *par* où tout commence. Nulle allégorie là-dedans ; plutôt, dirait Schelling, tautélogie. Le mythe est l'*invention* du commencement, invention à entendre sans doute au sens musical que rappelle Jacques Derrida dans une note de *Psyché* : le mot fait signe du côté de la technique, de la virtuosité technique, de la variation instrumentale. *A fortiori* lorsque le mythe nous parle de musique et d'instruments.

Soit Apollon et Marsyas, face à face, opposés. A cause d'un instrument : une flûte à deux tuyaux qu'avait faite Athéna. La fable commence quand celle-ci imagine d'en jouer au banquet des dieux. Elle déclenche aussitôt le rire dissimulé d'Héra et d'Aphrodite. Vexée, Athéna se retire, pour renouveler son essai, dans la solitude d'une forêt de Phrygie, au bord d'une rivière. Au miroir de l'eau, elle découvre une image horrificante (sans doute fantasmatique) d'elle-même – cette flûte plantée entre ses deux joues gonflées... Elle jette l'instrument, en maudissant celui qui la ramassera. C'est Marsyas, satyre ou silène, qui

glisse sur la flûte abandonnée. Il la ramasse, la porte à ses lèvres : la flûte alors, se souvenant de la musique d'Athéna, se met à jouer d'elle-même, comme mécaniquement : et la musique est divine. Ainsi Marsyas va-t-il inlassablement parcourir la Phrygie, devenant le compagnon de Cybèle, grande déesse mère de la région, qu'il console, grâce à sa musique, de la mort d'Attis, amant trop aimé ou fils trop chéri.

Notons déjà que l'instrument apparaît ici comme essentiel supplément : assumant de lui-même la suppléance des dieux qui s'accommodent mal des flûtes et des miroirs, assumant aussi la suppléance de l'union amoureuse dont il aide à faire le deuil. Mais la fable n'a pas encore commencé. Car aussitôt l'instrument lui-même se dualise. Les paysans phrygiens sont à ce point enchantés par la musique de cette flûte qu'ils vont disant partout qu'elle égale celle de la lyre d'Apollon. Marsyas en est flatté, Apollon offensé. Ainsi naît le *polemos* entre Apollon et Marsyas, le différend instrumental entre la lyre et la flûte. Il y aura combat face au jury des Muses, concours de la plus belle musique. Le vainqueur pourra faire subir au vaincu le châtement qui lui plaira. Marsyas accepte le défi d'Apollon. A la première joute, rien ne diffère. Égalité, disent les Muses. La ruse d'Apollon va faire la différence : tournons l'instrument à l'envers, propose-t-il, et chantons en même temps. On devine l'embarras du flûtiste. La corde va aisément triompher du tuyau. Y aurait-il là une vérité instrumentale ? Lorsque la musique se dualise selon un instrument à cordes et un instrument à vent, selon le jeu de l'instrument et le chant de la voix, et surtout lorsque l'instrument touche à sa plénitude en s'inversant ? Ce mythe dirait-il la vérité de l'instrument, dans cette triple logique d'une suppléantarité essentielle, de la dualité et de l'inversion ?

Certes, mais nous n'en avons pas fini. Mieux : tout va pouvoir enfin commencer. Apollon châtie Marsyas en le suspendant à un pin, la tête en bas (autre renversement, autre inversion encore) et en l'écorchant tout vif. Apollon a donc eu la peau de Marsyas, mais cette peau va devenir à son tour instrument : pendue, tendue dans la grotte de Célénè où prend sa source l'affluent du Méandre, le fleuve Marsyas, cette peau devient en effet le miroir sonore des grondements du fleuve résonnant sur les parois de la caverne, en même temps qu'elle sait vibrer en répercutant les mélodies phrygiennes. Troisième type d'instrument, cette peau est le lieu d'où, en *fin*, prend son origine la musique féconde – le son

en lui-même divisé, divisé en son écho –, à la mesure de cette vie qui va naître en aval : Marsyas épiauté, divisé, séparé de lui-même, instrumentalisé, peut devenir le fleuve éponyme qui fécondera la terre et les champs du pays.

Mais par où commencer lorsque la fable s'est retirée dans l'allégorèse, lorsque le mythe n'est plus l'instrument du commencement ? Or, telle est la question qui hante et anime *A la recherche du temps perdu*, dont on sait bien que le début n'est précisément pas le commencement, puisque, au contraire, le récit nous dit continûment l'impossibilité récurrente où se trouve le narrateur de jamais commencer, d'échapper jamais au désespoir de la page blanche. Jusqu'à la fin, le commencement se dérobe : le roman ne cesse de différer la possibilité de son commencement. Jusqu'à la fin, puisqu'il se clôt précisément sur la hantise de la fin, l'angoisse de finir avant d'avoir commencé : « Du moment que rien n'était commencé, je pouvais être inquiet ¹ ... » L'œuvre se pressent, mais comme esquisse et surtout au conditionnel : « [...] je bâtirais mon livre ² [...] » A la fin, quelque chose *pourrait* commencer.

Entre la fin et le commencement passe donc le suspens d'un conditionnel où s'origine le mouvement du récit, où s'instruit l'écriture, où le roman s'instrumente comme quête de son origine. *Entre* la fin et le commencement : c'est là l'être-mortel de l'homme, originairement voué, comme tel, à l'instrumentalité. En termes visuels et sonores, mobilisant des instruments en tous genres, pianos et pianolas, lanternes magiques et appareils photographiques, téléphones et avions, *A la recherche du temps perdu* configure et nous conte le roman de l'âme instrumentale.

L'âme instrumentale, contre le leurre d'un principe spirituel qui relèverait de l'intériorité, de la pure subjectivité. Ce leurre, c'est l'illusion que la *Recherche* veut détruire, en privilégiant l'instrumentalité technique comme constitutive de notre dimension temporelle. Dans la *Recherche*, en effet, l'instrument est très clairement tout autre qu'un outil, qu'un ustensile soumis à une finalité qui le précéderait ; bien au contraire, Proust célèbre une instrumentalité originaire, manifestant et révélant de manière immanente la temporalité dont l'âme serait à vrai dire l'effet.

Si le narrateur échoue à commencer quoi que ce soit, c'est qu'il vit précisément dans l'illusion de l'origine – qu'elle se monnaie soit comme sensation

1.

A la recherche du temps perdu, III, 1035. Les références à la *Recherche* sont données dans l'édition en trois volumes de la Pléiade.

2.

III, 1033.

première qu'il suffirait de traduire pour écrire, soit comme vie réelle de la nature qu'il suffirait de décrire, soit encore comme vie passée qu'il suffirait de restituer par la mémoire pour trouver un point de départ et un matériau. C'est là l'illusion d'une enfance continuée, narcissique, fusionnelle, qui imagine que la voix maternelle lisant George Sand est la voix de l'immédiate et toujours proche origine. A celui qui entretient pareille illusion, l'idée même de *technè* ne peut qu'être étrangère :

« De même que le beau son de sa voix, isolément reproduit par le phonographe, ne nous consolerait pas d'avoir perdu notre mère, de même une tempête mécaniquement imitée m'aurait laissé indifférent. [...] D'ailleurs la nature, par tous les sentiments qu'elle éveillait en moi, me semblait ce qu'il y avait de plus opposé aux productions mécaniques des hommes³. »

3.
I, 384.

Le rapport que Swann entretient avec la musique, au fil des différentes auditions de la sonate de Vinteuil – qu'elle soit donnée dans l'arrangement pour piano (I, 206) joué par le pianiste des Verdurin (I, 218) ou par Odette (I, 236), ou qu'elle soit exécutée au piano et au violon chez Mme de Sainte-Euverte (I, 344) –, ne fait qu'expliciter et développer le leurre auquel est pris le narrateur. La méprise amoureuse de Swann dans sa relation avec Odette est d'abord une méprise musicale. Une ignorance de l'instrument. Le fétichisme de la « petite phrase » le conforte en effet dans la croyance quasi religieuse en l'existence surnaturelle d'une âme qui, transformée par la musique, se ménagerait ainsi la possibilité d'une « jouissance [...] qui s'imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes⁴ ». Jouissance aussitôt dénoncée comme monstrueuse, Swann se sentant métamorphosé « en une créature étrangère à l'humanité... ne percevant le monde que par l'ouïe ». Monstruosité en effet que d'imaginer pouvoir, comme Swann, « dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et la faire passer dans le couloir, dans le filtre obscur du son⁵ ! ». Point d'exclamation signé Proust, dénonçant l'illusionnisme de la magie des filtres ou des philtres. Comme cet oiseau passant directement dans l'âme de Swann à l'audition de la partie du violon (I, 352) ! Un tel illusionnisme vaut bien les tables tournantes de la Patronne. De *jouis* à *j'ouïs*, dirait Lacan, il y a plus qu'un pas, « où la jouissance ne serait plus que sous-entendue⁶ ». Pas d'âme immédiatement sonore, jouissant d'elle-même comme pure oreille, dans le leurre de ce qui pourrait s'appeler son *oto*-nomie. Swann

4.
I, 236.

5.
I, 236.

6.
Écrits, p. 821.

fait la même erreur sur la musique et sur son instrumentalité, lorsqu'il imagine lors de la dernière audition de la sonate, chez Mme de Sainte-Euverte, au-delà du « clavier mesquin de sept notes », « un clavier incommensurable encore presque tout entier inconnu ⁷ » : c'est précisément cet idéalisme musical qui lui interdit de comprendre la promesse qui s'annonce, dans la métaphore de l'arc-en-ciel, d'une musique naissant des « cordes diaprées », semblables aux couleurs du prisme : le septuor.

Quand le narrateur prend le relais de Swann, quand Odette lui joue la sonate de Vinteuil au piano (I, 529), il ne semble pas comprendre davantage cette sonate, et pourtant c'est à lui qu'il revient d'abord de la jouer à son tour au piano (III, 158), puis de découvrir chez les Verdurin cette œuvre inédite de Vinteuil qu'est le septuor (III, 249), et enfin d'écouter Albertine jouer au pianola des pièces moins connues du musicien disparu (III, 371 et *sq.*). Plus encore que l'étoffement instrumental de la musique de Vinteuil en septuor, c'est bien le pianola qui paraît être le dernier mot de la *Recherche* quant à la musique. Non sans apparent paradoxe, puisque c'est grâce à un instrument de musique mécanique qu'il est possible de modeler « une nébuleuse encore informe », de donner enfin « un volume à la musique ⁸ ». Musique mécanique, puisqu'il est bien question, dans la bouche d'Albertine, d'« un rouleau que nous allons donner à Françoise pour qu'elle nous le fasse changer contre un autre ⁹ ».

Bartók l'explique ici même ¹⁰ : dans le cas du pianola, la musique est directement incisée, inscrite, écrite grâce à « des trous découpés dans un rouleau de papier à défilement continu qui, en laissant passer l'air sous pression, mettent en mouvement les touches, c'est-à-dire les leviers ». Albertine, dans le passage en question, « joue » à la fois sur les pédales et sur les touches de l'appareil ; sans doute ne maîtrise-t-elle pas plus, à suivre le texte de Bartók, que « le tempo et, dans une certaine mesure, la dynamique générale » du morceau. Or, c'est précisément lorsque la musique de Vinteuil est soumise à la mécanique de la reproductibilité instrumentale qu'Albertine assise au pianola connaît l'apothéose, transfigurée en ange musicien (III, 372), en sainte Cécile (III, 382), et surtout en « grande déesse du Temps » (III, 387).

Cette assomption simultanée de l'instrumentalité reproductrice et d'une nouvelle figure de la temporalité est possible parce qu'elle a été précédée, annoncée, instruite dans la *Recherche* par deux *inventions* instrumentales qui

7.
I, 349.

8.
III, 372.

9.
Ibid.

10.
Voir la traduction de
Musique mécanique, en
Exergue.

vont ouvrir la possibilité d'un commencement : le téléphone et la photographie. Elles surgissent lorsque la mémoire, volontaire ou involontaire, s'avère décidément être une impasse, incapable qu'elle est de configurer l'existence comme totalité ou de donner accès à la vérité du temps. Il faut attendre que cette mémoire soit elle-même conçue sur le modèle instrumental – « comme ces instruments de musique enregistreuse qui gardent le son et le style des différents artistes qui en jouèrent ¹¹ ... » – pour qu'alors puissent apparaître ces deux techniques du téléphone et de la photographie, qui vont permettre au narrateur d'inventer un nouveau rapport au temps.

11.
II, 11.

Car l'instrumentalité est originairement productive : productive du temps. Grâce au téléphone et grâce à la photographie, quelque chose a lieu « pour la première fois ». Grâce au téléphone, le narrateur dit écouter « pour la première fois ¹² » la voix de sa grand-mère, alors que, dit-il, jusque-là « ce qu'elle disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage » : la voix, dissociée de sa corporéité, à la fois proche et lointaine, apparaît enfin telle qu'en elle-même, c'est-à-dire à la fois présente et au futur antérieur, comme si déjà s'annonçait en elle la revenance fantomatique de la grand-mère, dont la mort serait anticipée. De la même façon, quelques pages plus loin, c'est grâce à l'étrange fiction instrumentale d'un regard devenu photographique que le narrateur aperçoit « pour la première fois ¹³ » sa grand-mère telle qu'il ne l'a jamais vue : « Ce qui mécaniquement se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie ¹⁴. » La mémoire, elle, stérilement, ne sait que renvoyer la subjectivité de l'âme à elle-même, vouée ainsi à la reproduction tautologique du même – « Moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé ¹⁵ ... » L'œil au contraire, grâce à sa transfiguration technique, voit enfin ce qu'il n'a jamais vu : « Qu'au lieu de notre œil, ce soit un objectif purement matériel qui ait regardé ¹⁶ ... » Certes, cette instrumentalisation est une fiction puisque d'une part Proust fait comme si l'œil pouvait voir dans l'instant ce que l'appareil enregistre, invisible pourtant à l'œil nu, et que d'autre part il fait fusionner l'objectif et la plaque sensible, comme si l'enregistrement et la révélation, deux moments distincts de l'acte photographique, ne formaient plus qu'une seule opération. Mais Proust a bien pris soin d'écrire « qui ait regardé ». La marque verbale est ici celle de la différence des temps,

12.
II, 134.

13.
II, 140.

14.
Ibid.

15.
II, 141.

16.
Ibid.

celle du temps comme différence. Car ce qui se délivre ainsi « pour la première fois », et « seulement pour un instant » ajoute Proust (II, 141), c'est bien l'instant lui-même : non pas ce que l'on appelle un instantané, mais cette instantanéité qui n'apparaît qu'en différant d'elle-même, dans l'inéluctable *retard* de la pose. Ce qui se produit pour le narrateur, « aussitôt quoique peu à peu » (M. Blanchot), c'est le temps lui-même, qui se donne et s'expose mécaniquement, instrumentalement, comme « un peu de temps à l'état pur » dans l'éclair et le suspens de sa propre pose.

Le temps se décline ainsi comme retard, comme écart par rapport à soi. Ce temps-là est le lot de l'être-mortel de l'homme, qui ne saurait se saisir immédiatement comme coïncidant jamais avec soi : il n'*ek-siste* précisément que hors de soi, retardant jusqu'à soi dans une durée qui seule peut le révéler comme « immuable instantané » de lui-même, à l'instar des personnages vieillis, retrouvés à la fin, lors de la matinée chez la princesse de Guermantes. A mettre ainsi « tant de temps » (III, 941) en son advenir, l'âme, à la fois, *est* et n'*est* pas elle-même ; elle n'est précisément que cette différence, son diffèrement. La *psyché*, selon la *distentio (animi)* que nomme si bien saint Augustin pour la caractériser, est bien la mesure de la tension qu'est, multiplement, le temps compris comme écart. Elle n'est elle-même rien d'autre que le son, ou le chant, naissant de cet écart dans la tension des « cordes » (c'est le mot de notre exergue) qui la constituent comme instrument. Mieux : elle serait comme la voix de cet ancien camarade que le narrateur retrouve dans le salon des Guermantes, lors de la même matinée : « Cette voix semblait émise par un phonographe perfectionné, car si c'était celle de mon ami, elle sortait d'un gros bonhomme grisonnant que je ne connaissais pas. ¹⁷ »

Le narrateur sait ainsi que c'est lui, et pourtant il lui semble qu'il s'agit de quelqu'un d'autre. Son fantôme ? « J'aurais bien voulu reconnaître mon ami, mais comme dans *L'Odyssée* Ulysse s'élançant sur sa mère morte, comme un spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même spontanément émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami ¹⁸. » La *psyché* ne saurait donc s'éprouver, fantomalement, qu'au creux temporel de son inappropriable revenance, et l'instrument, dans sa capacité à produire l'avoir-lieu du temps

17.
III, 941.

18.
III, 942.

comme écart, serait le véritable miroir *psychographique* de l'homme en tant qu'être-pour-la-fin. Sans doute est-ce en ce sens que Proust peut dire de la mort, à la fin de la *Recherche*, qu'elle est « un grand miroir de l'esprit ¹⁹ ».

19.
III, 1043.

Selon pareille instrumentalité, le temps est affaire de miroir et relève donc d'une logique de l'image inversée. Apollon et Marsyas tournaient lyre et flûte à l'envers : de même, la psychographie mise en œuvre dans la *Recherche* est placée sous le signe de l'inversion. Littéralement et dans tous les sens, bien sûr. Impossible pour la *Recherche* de passer *per viam rectam* (I, 499) ; la seule voie praticable est celle du *vice versa* (III, 911), à entendre comme on voudra. Ainsi, tout marche à l'envers. Le « kaléidoscope social » ; Bergotte, qui a l'air « de parler à contresens » ; Elstir, qui peint la mer « par l'autre sens ». Le travail de l'artiste y est célébré comme « travail inverse », comme « marche en sens contraire ». Comme on regarde un négatif, « il faut regarder à l'envers ». C'est bien évidemment dans cette optique que se comprend l'éloge proustien de « l'inversion sexuelle », « phénomène si mal compris, si inutilement blâmé ²⁰ ».

20.
III, 910.

Il n'est ni fortuit ni gratuit que ce soit la gomorrhéenne amie de Mlle Vinteuil qui puisse donner existence au reste de la musique de Vinteuil, qui passait pour « demeurer inexistant en d'indéchiffrables notations ²¹ ». Les deux jeunes filles avaient, à Montjouvain, poussé l'impiété jusqu'à la « profanation » en crachant sur la photographie (retournée) du père musicien. Mais c'est précisément par là, en allant « à l'opposé de ses inclinations véritables », que l'amie de Mlle Vinteuil a pu « débrouiller le grimoire » hiéroglyphique laissé par le musicien. Ainsi l'inversion est-elle productive, productive de la lisibilité et de l'écriture, promue à son tour au rang d'instrument originaire de l'invisible. Tout procès d'écriture implique ainsi une anagrammatique, et donc un déchiffrement à rebours. Albertine apparaît dans le nom de Gilberte, puis, inversement, Gilberte dans le nom d'Albertine. Il faut lire à l'envers : la seule manière de « bien lire en soi-même », c'est-à-dire d'écrire enfin la *psyché* telle qu'elle n'existe que dans le diffèrement et l'inversion de sa trace.

21.
III, 261.

D'origine, point, sinon toujours déjà césurée : c'est le cas de la voix, sans doute elle-même déjà instrumentale (*organon*, disaient les Grecs). Le son en effet n'est qu'à la mesure de l'écho qui le répète en miroir. Même si Elstir, en peignant à l'envers, peut vouloir revenir à « l'illusion première », il est hors de propos de revenir à une improbable origine, aussi invisible que la lumière elle-

même. De même que le prisme est nécessaire « pour que s'extériorise pour nous la composition de la lumière ²² », de même la musique est ce prisme (III, 254) grâce auquel nous percevons « la fête inconnue et colorée dont ses œuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates ». Et tous les instruments de la *Recherche*, téléphone, photographie, pianola, notation musicale, écriture, sont autant de prismes qui établissent la loi d'une réfraction et d'une fragmentation généralisées. L'instrument qui signifie le mieux cette procédure d'extériorisation originaire et de fragmentation productive, c'est la lanterne magique, qui métaphorise aussi bien, par exemple, le travail pictural d'Elstir (II, 419) que le pianola d'Albertine (III, 382), et surtout le Temps lui-même (III, 924). Seule cette multiplicité instrumentale, prismatique et fragmentée peut, sous la forme de l'œuvre d'art, prétendre à ce que Proust nomme « la création d'une certaine âme ²³ » – accent, promesse, comme l'est le septuor.

L'âme est donc à l'œuvre, comme annonce, promesse, Annonce. Mais elle ne relève plus d'aucune Immaculée Conception. Les anges du Verbe et les oiseaux de l'Esprit changent de forme et de figure. La multiplicité des voix au téléphone, « jouant toutes sur un instrument différent », donne un concert bien supérieur à toutes les imageries mythologiques de la peinture du passé. « Je me dis quel maigre concert doivent donner au Paradis les trois ou quatre anges musiciens des vieux peintres, quand je voyais s'élever vers Dieu, par dizaines, par centaines, par milliers, l'harmonieuse et multisonore salutation de toutes les voix ²⁴. » De même, après « la rencontre quasi mythologique d'un aviateur ²⁵ », les anges de Giotto à l'Arena de Padoue font beaucoup plus penser « à de jeunes élèves de Roland-Garros s'exerçant au vol plané ²⁶ ». Le narrateur l'avait déjà pressenti à l'écoute de Wagner et des coups de marteau de Siegfried, « pareils non au cygne de Lohengrin, mais à cet aéroplane que j'avais vu à Balbec changer son énergie en élévation. [...] Peut-être fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent vingt chevaux marque Mystère ²⁷ ».

En quoi l'âme est moins dans l'avion, comme un pilote en son navire, qu'elle n'est précisément cette énergie technographique changée en élévation – promesse du livre à venir, annonce de l'écriture, qui trouve dans le pressentiment de la fin et la certitude de l'inachèvement les raisons de commencer, enfin.

22.
II, 159.

23.
III, 378.

24.
III, 102.

25.
III, 105.

26.
III, 648.

27.
III, 162.



Lauxerois, Jean, "L'âme instrumentale", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* 17 (Paris, France: 3e trimestre 1995), 131-139.

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2019 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

LES AUTEURS

MARC BATTIER

Responsable documentation à l'Ircam

RENÉ CAUSSÉ

Responsable de l'équipe Acoustique instrumentale à l'Ircam

HUGUES DUFOURT

Compositeur, philosophe

PETER EISENMAN

Architecte

ANTOINE HERVÉ

Pianiste, compositeur

HELMUT LACHENMANN

Compositeur

JEAN LAUXEROIS

Directeur de programme au Collège International de Philosophie

PHILIPPE ROUSSELOT

Auteur de : *Le Rap, ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1990

ABONNEMENTS

DIANE LIOTÉ - Service communication • Ircam

1, place Igor-Stravinsky • 75004 Paris

(1) 44 78 48 98

***les cahiers de l'Ircam*, RECHERCHE ET MUSIQUE**

numéros déjà parus

1. 4^e trimestre 1992, *Composition et environnement informatiques*
2. 1^{er} trimestre 1993, *La synthèse sonore*
3. 2^e trimestre 1993, *La composition assistée par ordinateur - Bilan 1992*
- Le numéro : 120 F
4. 4^e trimestre 1993, *Utopies*
5. 1^{er} trimestre 1994, *Espaces*
6. 4^e trimestre 1994, *Musique : texte*

Le numéro : 100 F

les cahiers de l'Ircam, COMPOSITEURS D'AUJOURD'HUI

numéros déjà parus

1. 4^e trimestre 1992, *Michael Jarrell*
2. 1^{er} trimestre 1993, *Marc-André Dalbavie*
3. 2^e trimestre 1993, *Magnus Lindberg*
4. 4^e trimestre 1993, *Denis Cohen*
5. 1^{er} trimestre 1994, *Philippe Hurel*
6. 3^e trimestre 1994, *Kaija Saariaho*
7. 2^e trimestre 1995, *Frédéric Durieux*

Le numéro : 80 F

numéros à paraître

8. 3^e trimestre 1995, *Philippe Manoury*
9. 4^e trimestre 1995, *Ivan Fedele*



Aubin Imprimeur

LIGUGÉ, POITIERS

Achevé d'imprimer en août 1995
N° d'impression L 49911
Dépôt légal août 1995
Imprimé en France



"Back matter", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* /7 (Paris, France: 3e trimestre 1995).

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.

Au commencement, le mythe : la fable d'Apollon et de Marsyas, leur différend instrumental devant le jury des Muses. Et après ?

Il y aura eu le disque, cette nouvelle écriture phonographique dont parle Theodor W. Adorno dans deux de ses textes traduits ici pour la première fois. Il y aura eu les « étherphones » et autres instruments électriques, dont témoigne Béla Bartók dans un document inédit en français. Il y aura eu l'histoire du jazz, du blues, du rock, bref, de ce que Philippe Rousselot appelle le « répertoire libre », pour inscrire une certaine « équation » entre l'homme et l'instrument. Et aujourd'hui ?

Nous ne sommes plus très sûrs, assurément, de savoir ce qu'est un « instrument de musique ». Simulé par des logiciels qui permettent de le tester avant même qu'il existe, dématérialisé, en passe de devenir un « hyperinstrument » délié des formes que lui avait imprimées la tradition, ledit instrument ne serait-il plus qu'un nom, un vieux nom pour circuler dans des architectures de réseaux ?

Pour commencer, suivi de : (Re)lire Bartók (déjà, encore)

9 PETER SZENDY

Exergue

27 BÉLA BARTÓK *La musique mécanique*

Pistes

43 MARC BATTIER *Une nouvelle géométrie du son*

57 HUGUES DUFOURT *L'instrument philosophe*

67 RENÉ CAUSSÉ *Recherche et facture instrumentale*

Pauses

79 HELMUT LACHENMANN *Prendre et comprendre*

89 ANTOINE HERVÉ *Témoignage, L'instrument, le mime, le miroir*

95 PETER EISENMAN *Iconicité et instrumentalité*

Lectures

105 PHILIPPE ROUSSELOT *L'homme et l'instrument dans le répertoire libre*

131 JEAN LAUXEROIS *L'âme instrumentale*

Adorno et le disque

143 THEODOR W. ADORNO *La forme du disque*

149 THEODOR W. ADORNO *Opéra et disque longue durée*



100 francs



"Back cover", *Les cahiers de l'IRCAM: Recherche et musique* /7 (Paris, France: 3e trimestre 1995).

Copyright © 1995 by IRCAM. All rights reserved. Content compilation copyright © 2018 by
Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). All rights reserved.

RILM Abstracts of Music Literature with Full Text contains electronic versions of previously published journals reproduced with permission. The RILM collection is owned and managed by Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), 365 Fifth Avenue, New York NY 10016, USA.

As a RILM user, you may print, download, or send articles for individual use as authorized under the terms and conditions of this site, as well as under fair use as defined by U.S. and international copyright law. No content may be otherwise copied or posted without the copyright holders' express written permission.

To view the entire list of journals included within the RILM Abstracts of Music Literature with Full Text collection, please visit <http://rilm.org/fulltext/>.